UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00101923 1

FLÖGEL-BAUER

GESCHICHTE DES GROTESK-KOMISCHEN

ERSTER BAND

L
F6281gc B

KARL FRIEDRICH FLÖGEL

GESCHICHTE DES GROTESK-KOMISCHEN

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER MENSCHHEIT

(MIT DREIUNDSIEBZIG BILDBEIGABEN)

= V. 1 =

1 · 9 · 1 · 4

MÜNCHEN / VERLEGT BEI GEORG MÜLLER

509653
26.7.50

PN
1943
F56
1914
v. 1

NACH DER AUSGABE VON 1788 NEU BEARBEITET
UND HERAUSGEGEBEN VON
MAX BAUER

Motto:

Von allen Geistern, die verneinen,
Ist mir der Schalk am wenigsten zur Last.
Des Menschen Tätigkeit kann allzu leicht erschlaffen,
Er liebt sich bald die unbedingte Ruh;
Drum geb ich gern ihm den Gesellen zu,
Der reizt und wirkt, und muß, als Teufel, schaffen.

Goethe, Faust, Prolog im Himmel.

Altägyptische Groteske

Aus dem obszönen Papirus in Turin

VORREDE ZUR AUSGABE VON 1788

Gewisse Ursachen nötigten den Verfasser der Geschichte der komischen Literatur, dieses Werk mit dem vierten Teile desselben, doch, wie man sich aus der Vorrede zu diesem Bande erinnern wird, nur dem Titel nach, zu endigen. Was noch zur Vollendung seines Plans fehlte (denn in der Tat war der nur kaum zur Hälfte noch ausgeführt), das sollte dann nach und nach in einzelnen Abhandlungen folgen, die zwar unter besonderen Titeln erscheinen, aber doch als Teile und Fortsetzung des ganzen Werkes angesehen werden sollten. Die erste dieser versprochenen Fortsetzung erhält das Publikum hiermit, aber die Hoffnung, das ganze Werk vollendet zu sehen, ist nun auf immer verschwunden! denn leider! wurde der würdige Verfasser desselben, unser vortrefflicher Professor Flögel, der Welt durch einen unvermuteten Tod den 7. März entrissen, und wer darf es wagen, nach ihm ein Werk fortsetzen zu wollen, das nur er allein zu entwerfen und auszuführen imstande war! Dazu müßte man nicht nur seine gründliche und weit ausgebreitete Gelehrsamkeit, seinen richtigen Geschmack und philosophischen Scharfsinn, man müßte auch seinen unermüdeten, eisernen Fleiß besitzen, mit dem er viele Jahre zu diesem Werke sammelte, eh er nur einmal Hand anlegte, und eben den Vorrat an Büchern und die Gelegenheiten nützen können, die er bei der Verfertigung dieses Werkes nützen konnte; und alles dieses möchte sich wohl nicht leicht wieder so bei einer Person beisammen vereinigt finden, als es sich bei dem ersten Urheber dieses Werkes mit noch anderen vortrefflichen Eigenschaften vereinigt befand, um deren willen nicht nur seine Freunde, sondern alle, die ihn kannten, ihn ebensosehr schätzten und liebten, als ihn jeder, der sich auf Schätzung gelehrten Werts versteht, um seiner Gelehrsamkeit willen hochachten und seinen Verlust bedauern wird. Unvollendet wird also dieses Werk nun wohl immer bleiben, doch läßt sich hoffen, daß sich

unter den nachgelassenen Papieren des Seligen noch Fortsetzungen davon finden werden. Wie viel oder wenig, kann, da diese Papiere bis jetzt noch nicht untersucht werden konnten, vorderhand noch nicht bestimmt werden; nur das kann ich mit Gewißheit versichern, daß die Abhandlung von den Hofnarren, als der zweite Teil vom Groteske-Komischen, schon völlig ausgearbeitet ist und zum Drucke fertig liegt. Diese also wenigstens wird das Publikum von dem bisherigen Verleger noch ganz gewiß erhalten; den außerdem noch etwa übrigen schriftstellerischen Nachlaß des Seligen werden einige seiner Freunde mit aller Sorgfalt und Achtung, die sie dem Andenken ihres unvergeßlichen Freundes sowohl, als dem Publikum schuldig sind, untersuchen und zu seiner Zeit davon öffentlich Rechenschaft geben. So sehr sie, so viel an ihnen ist, es zu verhindern suchen werden, daß durch die Herausgabe noch unreifer Werke, nachgeschriebener Kollegien u. dgl. der Ruhm ihres würdigen Freundes nur im geringsten befleckt werde, so hoffen sie doch unter seinem gelehrten Nachlasse noch manches zu finden, für dessen öffentliche Bekanntmachung ihnen das Publikum Dank wissen soll.

EINLEITUNG

Karl Friedrich Flögel wurde am 3. Dezember 1729 in Jauer geboren. Seine Schulbildung erhielt er auf der lateinischen Schule seiner Vaterstadt und auf dem Gymnasium zu St. Maria Magdalena in Breslau. Seit 1752 studierte er Theologie in Halle. Von 1754 bis 1760 Hauslehrer in seiner schlesischen Heimat, kam er 1761 als Lehrer an das Breslauer Magdaläneum, von wo er bereits im folgenden Jahr als Prorektor an die Stadtschule seiner Vaterstadt berufen wurde. Zwölf Jahre hatte er dieses Amt inne, das er dann mit einer Professur der Philosophie an der Ritterakademie zu Liegnitz vertauschte. In Liegnitz starb er am 7. März 1788.

Flögel war eine Gelehrtenindividualität, wie sie nicht allzu oft anzutreffen ist. Er schlug neue Bahnen ein, die er sich erst gangbar machen mußte, Seitenwege der Literatur- und Kulturgeschichte, die er erst entdeckte und die alle in das Gebiet des Komischen und Lächerlichen führen.

Seine Geschichte der komischen Literatur, deren vier Teile 1784 bis 1787 herauskamen, unterzog den Gegenstand der ersten deutschen Gesamtdarstellung. Als Fortsetzung und im sachlichen Zusammenhang mit diesem Werke erschienen nach Flögels Tod, herausgegeben von seinem Freunde, Professor Friedrich Schmit in Liegnitz, die Geschichte des Grotesk-Komischen (1788), die Geschichte der Hofnarren (1789) und die Geschichte des Burlesken (1794). Eine „Geschichte des menschlichen Verstandes", Flögels Erstlingswerk (3. Auflage 1776) und verschiedene kleine Aufsätze, meist philosophischen Inhaltes, waren bald durch bessere ersetzt und vergessen.

Nicht so die erstgenannten Bücher.

Der in ihnen aufgespeicherte Reichtum an Materialien aus heute schwer zugänglichen, zum Teil ganz verschütteten Quellen und die ihnen zugrunde liegenden Ideen hatten verhindert, daß sie das Schicksal so vieler beachtenswerter

Geistesprodukte des achtzehnten Jahrhunderts teilten und ungestört vermoderten. Die Gegenstände, die sich Flögel zum Spezialstudium auserkoren, waren zu interessant, um jemals völlig ins Hintertreffen kommen zu können.

Das Seinige, dies zu verhindern, hat der fleißige Dresdener Archivar Friedrich W. Ebeling getan, der die drei Hauptwerke Flögels bearbeitete.

Wenn heute Ebelings Arbeiten überholt und namentlich durch die darin niedergelegten Urteile veraltet sind, so trägt Ebeling daran viel weniger die Schuld, als die Zeit, in der er sie niederschrieb. Wir haben jetzt ganz andere Wertmesser und betrachten kulturgeschichtliche Bewegungen und literarische Persönlichkeiten mit ganz anderen Blicken als ein Gelehrter in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Die sittliche Entrüstung Ebelings z. B. über Offenbach, Nestroy und viele andere ist nicht weit von Grotesk-Komik entfernt.

Überdies hat Ebeling die Arbeiten seines Autors, vornehmlich die Geschichte der Grotesk-Komik, recht geringschätzig behandelt. Er hat den von Flögel klugerweise aufgestellten Rahmen gewaltsam erweitert und Stückwerk eingefügt, das mit der Grotesk-Komik im Flögelschen Sinne nichts zu tun hat. So haben der Phallusdienst, die groteskkomischen Moden nichts in einem Werke zu suchen, das nur das willkürlich Grotesk-Komische auf der Bühne und im Volksleben behandeln will.

Diese Absicht Flögels ist nun in meiner Bearbeitung wieder hergestellt. Alles unfreiwillig Komische, mag es noch so exzentrisch auftreten, ist ausgeschieden, und nur die Äußerungen des Grotesken und extravaganten Humors sind aufgenommen. Das Thema ist reich genug. Auf die Bühne aller Zeiten und Völker, zum Kasten der Marionetten- und Schattenspieler, in die Manege, in das Kino, in die Kirche, in Dorf und Stadt zu Fest- und Feiertagen, in die Ballsäle, in Vereine, auf den Ozeandampfer, sogar in die trockene Jurisprudenz führt das neue Buch.

Ich habe bei meiner nicht immer leichten Arbeit viel Entgegenkommen von berufener Seite gefunden, für das ich auch an dieser Stelle nochmals aufrichtig danke. Aus der großen Zahl der Herren und Korporationen, die mich mit Material unterstützten, seien besonders genannt: Herr Pfarrer Fr. Mechtersheimer in Weisenheim am Berg, Herr Bürgermeister Walther in Stockacht, Herr Josef Wingender, Präsident der Großen Köln. Karnevalsgesellschaft, Herr Schriftsteller H. W. Otto, Düsseldorf, Herr Kunstmaler Walter Trier, Friedenau-Berlin, Herr Hofantiquar Max Mai, Berlin, Herr Antiquar Martin Breslauer, Charlottenburg, Ph. Rosenthal & Co. A. G. Selb in Bayern, Herr Filipp Kester in München, Herr Josef Ricardo-Rocamora, Hamburg, dann die Vorstände des Wiener Männergesangvereins in Wien und der Pankgrafen in Berlin.

Andere allerdings, wie z. B. die Allmutter Praga der Schlaraffia, haben anscheinend die Preisgabe wichtiger Geheimnisse gefürchtet. Der Vorstand der Grünen Insel in Wien hat höfliche Anfragen überhaupt nicht beantwortet.

Für die mehr als reiche Ausstattung des neuen Flögel gebührt dem Verlag der Dank der deutschen Lesewelt.

Berlin-Friedenau, Mai 1913.

Max Bauer

Bon soir!

(Antoine Watteau)

Japanisches Götterbild
Aus dem Besitze des Erzherzogs Johann Salvator von Österreich (Johann Orth)

VOM GROTESK-KOMISCHEN AUF DEM THEATER

Die Neigung der Menschen zum Grotesk-Komischen oder zur Karikatur ist so alt wie irgendein anderer Zweig des Komischen; ja, es ist wahrscheinlich, daß er an Altertum alle anderen übertrifft. Denn ehe der Mensch so gesittet wird, daß er das Fein- und Hochkomische ersinnen oder an ihm Behagen finden kann, ist das Gefallen an dem Übertriebenen und Grob-Komischen lange vorher gegangen, weil sich dieses wie von selbst mit den rohen Sitten des ungebildeten Menschen am besten verträgt und natürlicherweise daraus entstehen muß. Es würde ein sehr unterhaltender Beitrag zur Geschichte der Menschheit sein, wenn man von dem ersten Ursprunge des Grotesk-Komischen bei alten und neuen Völkern verbürgte Nachrichten erhalten könnte; allein die Quellen reichen kaum über die Griechen hinaus, und auch diese sind teils zu trübe, um auf den Grund zu sehen, teils zu seicht, um viel daraus schöpfen zu können.

Da wir über direkte Nachrichten nicht verfügen, müssen wir mit jenen vorlieb nehmen, die uns Schlüsse auf das Verlorengegangene erlauben. Das Leben und Treiben der Naturvölker von heute läßt uns erkennen, wie es vor unzählbaren Jahren in der Jugend des Menschengeschlechts gewesen sein mag; denn in den Sitten und Gebräuchen der „Wilden", wie wir höchst ungerechtfertigt die kulturfremden Völker nennen, sind all die Gepflogenheiten der Menschen von ehemals erhalten.

Die wirklich Wilden, die keine Kultur beleckt, denen die Segnungen der Zivilisation weder durch Matrosen noch durch Missionäre gelehrt, denen Sittlichkeitsapostel keine Kleider aufgedrängt, Seefahrer noch nicht erotischen Unterricht erteilt haben, denen Kultur nicht mit Folter,

Galgen, Pulver und Blei beigebracht wurde, haben Kindergemüt und wie die Kinder Freude an lustigen Narreteien. Hiervon sind selbst jene Völker nicht ausgenommen, deren ganzes Dasein einen mörderischen Kampf um das Dasein mit einer geizig-harten Natur darstellt: die Menschen jenseits des Polarkreises.

In seinem Buche „Die Nordwest-Passage“ [1] beschreibt der Südpol-Entdecker Roald Amundsen ein Tanzvergnügen der Eskimos im höchsten Norden, also von Menschen, die in ewig dräuenden Gefahren leben.

Von dem lustigen Trommeltanz grönländischer Eskimos berichtet Fridtjof Nansen:

> „Der Verlauf war der, daß die beiden Gegner sich in einem Kreise von Zuschauern beiderlei Geschlechts einander gegenüberstellten. Auf ein Tamburin oder eine Trommel schlagend, sangen sie nun abwechselnd Spottlieder aufeinander. In diesen Liedern, die in der Regel vorher gedichtet, bisweilen aber auch improvisiert wurden, erzählten sie alles, was der Gegner verbrochen hatte und versuchten ihn nach besten Kräften lächerlich zu machen. Wer die Zuhörer am meisten über seine Witze und Anklagen lachen machte, blieb Sieger.“

Die Missionäre haben diesen uralten Volksbrauch, wie so viel anderes, Ursprüngliches und Lobenswertes, unterdrückt und ausgerottet[2].

Von dem Grotesk-Komischen bei anderen primitiven Völkern hier nur Stichproben, richtige ethnographische Rösselsprünge.

Es können eben nur Stichproben sein, denn eine gründliche Durcharbeitung des Themas würde mehr Raum beanspruchen, als diesem Werke mit allen seinen Kapiteln zugemessen ist. Dabei wären einerseits Wiederholungen bis ins Endlose kaum zu vermeiden, andererseits stände die

---

[1] München 1908, S. 278 ff. — [2] Eskimoleben, Berlin 1903, S. 155 ff.

Trockenheit des Stoffes den Absichten entgegen, die einst Floegel und daher auch mich bei der Bearbeitung seines Buches geleitet haben: — für jedermann, nicht für den Fachgelehrten allein zu schreiben.

Ich übergehe dabei mit voller Absicht alles das, was nur dem geläuterten Geschmack als grotesk-komisch, bizarr erscheint, sowie das Unfreiwillig-Komische.

Die alten Götterstandsäulen der Indianer in Alaska muten uns mit ihren seltsamen Fratzen wie Karikaturen an, und doch war es den Rothäuten bitter ernst zumute, als sie diese Holzstatuen schufen.

Die Teufelstänzer auf Ceylon und die Duck-Duck-Tänzer des Bismarck-Archipels, die Fetische bei afrikanischen Negern, die Götterbilder bei den Maoris auf Neuseeland, die Tanzmasken der Priester in Tibet, sie alle dienen dem Kult, so grotesk-komisch sie dem modernen Geschmack erscheinen mögen.

Wie anders steht es mit dem Neger Ostafrikas! Alle Reisenden, die nicht als Herrenmenschen oder Conquistatoren in sein Gebiet kommen, rühmen das kindlich-naivheitere Gemüt des Naturburschen. Lachen und Andere-zum-Lachen-Bringen, ist ihm Lebenselement. Er ist grausam, aber auch lustig wie das Kind.

Aus den Tropen in die Steppen Asiens.

Kindlich, besser kindisch, ist das Gehaben des Kirgisen, wenn besondere Festlichkeiten, etwa Hochzeiten, seinen Übermut entfesseln.

„Wenn die offiziellen Vertreter des Bräutigams im Aul des Mädchens erwartet werden, haben die Frauen in der Kilicke (Hütte) der Braut gleich hinter der Schwelle eine flache Grube ausgehoben und sie mit Filz bedeckt. Sobald die Fremden eintreten, stolpern sie in diese Grube, und in demselben Augenblick stürzen sich die Frauen, die sich seitlich von der Tür aufgestellt halten, auf sie und schmieren ihnen Mehl ins Gesicht. Allgemeiner Jubel belohnt den Spaß, an dem sich später dann das Zusammen-

nähen der Chalate (der langen Kaftane) der Gäste anschließt[8]."

Die beste Gelegenheit, die Lustigkeit voll zu entfalten, bietet der Tanz, für den die Völker des ewigen Eises ebenso schwärmen wie die in den Ländern des steten Frühlings und dauernden Sommers.

„Die erotischen Tänze sind sehr beliebt und werden hauptsächlich bei den zu Ehren der Verstorbenen stattfindenden Festlichkeiten aufgeführt. Die Tänzer tragen bei dieser Gelegenheit die Tatanuamasken, welche den Träger unkenntlich machen. Außer der Maske trägt der Tänzer einen rings um den Leib gehenden Schurz aus Farnkräutern und anderem Laub, der vom Gürtel bis zu den Knien reicht. Bei der Aufführung bilden die Zuschauer einen Kreis, innerhalb dessen das Orchester Platz nimmt. Dies letztere besteht aus Holztrommeln und aus Brettern und Bambusstücken, die im Takt geschlagen werden. Unterstützt wird die Kapelle von einem Sängerchor, der sich möglichst viel Mühe gibt, die dröhnenden Trommeln zu überschreien. Zunächst spielt das Orchester eine Art von Ouvertüre. Dann sieht man von der Seite, gewöhnlich aus dem Gebüsch kommend, eine Anzahl der maskierten Tänzer hervortreten; langsamen und bedächtigen Schrittes nähern sie sich dem Tanzplatze, bald stehenbleibend, bald sich nach allen Seiten umblickend, bis sie sich endlich am vorher bestimmten Ort zu einer Gruppe vereinigen. Diese Gruppe führt nun unter Begleitung des Orchesters eine Anzahl gemessener Bewegungen aus, die man wohl kaum als Tanz bezeichnen darf, denn sie bestehen darin, daß die Maskierten einander langsam umkreisen, gleichsam als ob der eine auskundschaften wolle, wer der andere wohl sein könne. Dies dauert etwa zehn Minuten. Dann nähert sich plötzlich, ebenfalls aus dem Gebüsch hervortretend, eine einzelne Maske und bewegt sich nach der Gruppe

[8] Dr. R. Karutz, Unter den Kirgisen und Turkmenen, Leipzig 1911, S. 101 ff.

hin, genau in der vorher beschriebenen Weise. Sowie die Masken diese neue Maske gewahren, geraten sie anscheinend in große Aufregung, trippeln ihr schnellen Schrittes entgegen, ziehen sich dann zurück, während die zuletzt gekommene Maske allmählich sich der Gruppe zugesellt.

Es beginnt jetzt eine sehr komische Darstellung, welche die Annäherung des Mannes an die Frau schildert, denn es wird dem Zuschauer schnell klar, daß die zuletzt erschienene Maske ein weibliches Wesen, die ersten Masken jedoch Männer repräsentieren. Die Männer versuchen sich nun dem Weibe angenehm zu machen, wobei jeder einzelne sich bemüht, die andern zu verdrängen. Vorderhand bleibt die Schöne jedoch anscheinend kalt gegen alle Liebesanträge, schiebt einen sich Anschmeichelnden derb zurück, kehrt einem anderen den Rücken oder gibt durch andere nicht zu verkennende Zeichen ihr Mißfallen kund. Doch endlich erklärt sie sich für besiegt und erkennt einen der Maskierten als ihren Liebhaber an. Dieser ist nun voller Freude, welche er durch allerhand Sprünge um die Geliebte herum ausdrückt. Die verschmähten Liebhaber ziehen sich nun nach einer Seite des Tanzplatzes zurück und überlassen den Platz den beiden Verliebten, die nun eine intimere Annäherung darstellen, nicht ohne anfängliches Sträuben der Schönen, die jedoch schließlich dem Liebeswerben ihres Erwählten Gehör schenkt. Wenn nun auch, namentlich in der letzten Szene, die Darstellung es an derber Realistik nicht fehlen läßt, so kann man doch nicht sagen, daß der Tanz obszön ist. Das Komische und Groteske ist in der Vorführung zu sehr vorherrschend und wird noch erhöht durch die geschnitzten und bemalten Tatanuamasken, mit ihren gefärbten Raupen, die an die altbayerischen Helme erinnern. Daß die Eingeborenen in der Aufführung nichts Anstößiges finden, brauche ich wohl nicht zu bemerken. Alt und jung, Männer und Weiber, Jünglinge wie Mädchen blicken ihr mit ruhiger Miene zu

und zollen den Aufführenden zum Schluß durch laute Zurufe ihre Bewunderung[4]."

Die Kaua-Indianer im brasilianischen Urwald führen ganze Maskenbälle auf, wobei die Tänzer als Aasgeier, Jaguar, Mistkäfer, Eule, Zwerg, Mákukö vermummt erscheinen. Mimisch-humoristische Vorführungen von Jagdszenen erwecken lauten Jubel[5].

Der vergnügungssüchtige Birmane, dem wir später noch einmal begegnen werden, gestaltet alles zu einem Fest, die Leichenbestattung nicht minder wie sogar die Hinrichtung. „Bevor der Verurteilte mit dem kurzen Handschwert geköpft wird, reicht man ihm berauschende Getränke, vor allem Opium, und schmiert ihm Lehm in die Ohren. Der Scharfrichter bittet den Verbrecher um Verzeihung, daß er die Enthauptung an ihm vollziehen muß. Dann tanzt der Henker um den gefesselten Verbrecher herum, und am Schluß des Tanzes schlägt er ihm mit einem Streich den Kopf ab[6]."

Im alten Mexiko, ehe Cortez mit seinem Gesindel und später die Mönche die hohe Kultur in Grund und Boden hinein „zivilisierten", waren Tänze mit Masken sehr beliebt[7]. Noch jetzt sind dort die Ruinen von Amphitheatern erhalten, in denen einst unter den Azteken Groteskтänzer und Schauspieler ihre Künste zeigten. Auf dem Hofe der altmexikanischen Könige produzierten sich Zauberkünstler und Spaßmacher. Als Hofnarren wurden Krüppel, Bucklige, Einäugige, Hinkende und Zwerge gehalten. Im Nationalmuseum in Mexiko wird die Statue eines der Hofzwerge Montezumas bewahrt[8].

Im fernen Osten erfreut sich besonders China seit unvordenklichen Zeiten an den Artistenkünsten. Chinesische

[4] R. Parkinson, Dreißig Jahre in der Südsee, herausgegeben von Dr. B. Ankermann, Stuttgart, S. 276 ff. — [5] Dr. Th. Koch-Grünberg, Zwei Jahre unter den Indianern, Berlin 1909, I. Bd., S. 135ff. — [6] Prof. Dr. Philipp Bockenheimer, Rund um Asien, Leipzig 1909, S. 272. — [7] Ernst v. Hesse-Wartegg, Mexiko, Land und Leute, Wien-Olmütz 1890, S. 265. — [8] Josef Lauterer, Mexiko, Leipzig, S. 79 f.

Siamesische Schauspieler

Jongleure, Seiltänzer, Taschenspieler und Equilibristen, die ja auch auf den europäischen Spezialitätenbühnen keine Fremdlinge mehr sind, traten und treten dort öffentlich, ebenso wie bei den Gastmählern der Vornehmen auf.

Sie besitzen ferner von berufsmäßigen Schauspielern dargestellte Komödien, in denen meist die Tao-sze, die Lehrer und Anhänger des Tao, dann auch die Buddhisten lächerliche Rollen spielen.

Der Ursprung des japanischen Theaters wird in das Jahr 807 n. Chr. verlegt. Die Oper, besser das Melodrama, soll noch älter sein. Auch hier entwickelt es sich aus religiösen, von Musik begleiteten Tänzen. Heute besitzt das japanische Theater heroische Dramen, moderne Schauspiele, Komödien und Possen nationalen Charakters, doch fassen jetzt dort europäische Meisterwerke festen Fuß. Ibsen, Sudermann und Shakespeare sind nun gern gesehene Gäste in Japan.

Die früheren Theaterstücke zeichneten sich durch ihre Länge aus. Dramen, die zwölf Stunden in Anspruch nahmen, waren die Regel, doch kamen auch noch ausgedehntere vor. In der Pracht der Kostüme wie in der Groteske der aufgeschminkten Masken werden die japanischen Darsteller nur von ihren Kollegen an den indischen und javanischen Höfen erreicht.

Durch die von Europa und Amerika eingedrungene Kultur ist recht viel von der Eigenart im Lande der aufgehenden Sonne zerstört worden. Wie anders war es dort noch, da der biedere Engelbert Kämpfer aus Lemgo als der erste Deutsche am 4. Juli 1689 seinen Fuß auf den geheiligten Boden Japans setzte. Von Osacka schrieb er:

„Neben dem wohlfeilen Leben dieser Stadt ist alles, was zur Üppigkeit und sinnlichen Ergötzung dient, im Überfluß vorhanden, weshalb auch Osacka bei den Japanern der Schau- und Sammelplatz aller Lustbarkeiten genannt wird. Sowohl auf den öffentlichen Plätzen wie in den Häusern sieht man täglich Schauspieler. Es stehen Marktschreier und Gaukler aus, und wer nur etwas von Seltsamkeiten, Mißgeburten, fremden

oder in Künsten abgerichteten Tieren besitzt, der findet sich vor allen Arten hier ein und läßt für Geld seine Künste und Raritäten sehen[9]." Kämpfer wohnte einem Schauspiel von zwölf Akten bei. In den sechs ersten Auftritten sah er: einen runden Triumphbogen nach chinesischer Art; ein Landhaus und einen Garten, dann einen Tanz von zehn bewaffneten Knaben. Ihre Röcke waren grün, das Futter gelb und blau, ihre Beinkleider von ganz sonderbarem Schnitt. Unter diesen Burschen sprang ein Hanswurst herum und machte allerhand sonderbare Possen. Den Schluß des Auftrittes bildeten zwei Tänzer in ausländischer Kleidung, die tanzend aus dem Garten kamen.

Von Japan nach Persien, dem Lande des silbernen Löwen. „Für Europäer ist das persische Theater deshalb so interessant, weil es unsere mittelalterlichen Farcen und Mysterien noch in unserer Zeit auf asiatischem Boden gleichsam reproduziert. Man kann jedes Jahr im Monat Moharrem in Teheran Stücke sehen, die den zu Karls des Kühnen Zeiten in Frankreich und England aufgeführten äußerst ähnlich sind, so daß die Beschreibung von Pierre Gringoirs Mysterie in Victor Hugos Glöckner von Notre-Dame in bezug auf Charakter und Szenerie des Stückes ebensogut auf eine persische Tragödie passen würde. Die Ähnlichkeit erstreckt sich auch auf die Veranlassung der Aufführungen, die in Persien oft von Reichen als ein verdienstliches Werk veranstaltet werden, wobei Schauspieler, Veranstalter und Zuschauer für ihr Heil wirken. Nicht selten aber auch aus Eitelkeit und Prunksucht, um dem Unternehmer Gelegenheit zu geben, seinen Reichtum an Edelsteinen und kostbarer Kleidung zu entfalten und seine Damen, „die fettesten Maulwürfe aus der Höhle seines Harems", wie es in dem orientalischen Pathos heißt, dem Volke zu zeigen, die sonst ungesehen und unbewundert in der Verborgenheit geblüht hätten[10]."

[9] Wilhelm Heine, Japan und seine Bewohner, Leipzig 1861, S. 222. —
[10] Dr. Johannes Baumgarten, Die außereuropäischen Völker, Kassel 1885, S. 416 f.

Komiker
Antike Skulptur

Altjapanische Teufelmaske

Die dramatische Poesie der Perser besteht aus Haziehs, einer Art religiösen Dramas, ähnlich den alten Mysterien, und der Temacha, der vielbeliebten Posse niederen Grades voll handgreiflicher, möglichst dick aufgetragener Eindeutigkeit.

Die Temache ist eine Stegreifkomödie. Sie wird von Lutys gespielt. Dies sind Musiker, Gaukler und Tänzer von Profession. Sie führen Possenreißer, Bajaderen und dressierte Tiere mit sich, um ihre Vorstellungen möglichst abwechslungsreich zu gestalten. Ihre Stoffe sind häufig dem Landleben entnommen, wie dies meist bei den Spielen der Griechen und Römer der Fall war. Auch sonst weisen diese Temacha manche Ähnlichkeit mit den römischen Atellanae und den Spielen der Griechen auf.

Derbe Witze, persönliche und politische Anspielungen, zotige Reden und Gebärden, die oft weit über das Erlaubte hinausgehen, charakterisieren die persische Temacha, die nicht allein den unteren Volksschichten zur Freude und Erholung dient, sondern auch von Angehörigen höherer Stände gern aufgesucht wird.

GRIECHEN UND RÖMER

In Griechenland nahm die Komödie mit dem Groteske-Komischen ihren Anfang. Die Satyren waren nichts anderes als groteske Geschöpfe, die auf dem Lande schon lange als die Begleiter des Bacchus das Volk belustigt hatten, ehe sie in Athen auf dem Theater erschienen. Pratinas führte aus dem peloponnesischen Phlius das Satyrspiel ein, das man auch später noch, seit drei Tragödien hintereinander gegeben wurden, als erheiterndes Nachspiel nicht missen wollte. Die Verbindung der feigen, aber unverschämten Satyren mit ernsten Helden, in deren Rollen sie sich gelegentlich selbst mit ähnlichen Erfolgen wie Falstaff versuchten, bot noch den großen Tragikern ein reiches Feld

ihre Laune und ihren Witz spielen zu lassen[1]. Der Satyr hatte in den griechischen Satyrspielen, wovon leider der nur wenig charakteristische Cyclop des Euripides allein noch übrig ist, einen doppelten Charakter; erstlich belustigte dies Geschöpf der Einbildungskraft den gemeinen Mann durch seine groteske Gestalt und drolligen Einfälle, und wiederum unterhielt er durch tiefsinnige Weisheitssprüche die ernsteren und verständigeren Männer. Wahrscheinlich wurden wichtige Lehren der bürgerlichen Klugheit, interessante Anspielungen auf Staatsangelegenheiten oder eine höhere, feinere Sittenlehre unter der Maske bäurischer Einfalt vorgetragen. Daher mag das innige Vergnügen der Alten an diesen Satyrspielen entstanden sein. So hat man Wohlgefallen an den Charakteren der Bauern bei Shakespeare, die wie der Dichter sie selbst charakterisiert, sich hinter ihrer Narrheit verbergen, wie der Vogler hinter seinem Pferde, um desto treffender ihren Witz abschießen zu können.

Die parodistische Nachahmung des Ernsten ist so alt wie das Ernste selbst, und Nachahmung irgendwelcher Vorgänge des täglichen Lebens, mit possenhafter Übertreibung, ist gewiß einer der frühesten Triumphe eines Individuums über das andere gewesen. Dergleichen in irgendwie konstante Form zu fassen, auf eine „Bühne" zu bringen, mag schon Halbkulturvölkern geraten[2]. Auf dem Boden der bloßen Lebensnachahmung (μίμησις) erwächst keine Tragödie, sondern diese wird bloß zu einem gewissen Grad von meist possenhafter Nachahmung der Vorgänge des äußeren Lebens, also höchstens, wenn die Form besonders günstig darüber scheint, zur Komödie, und hierfür haben Spaß und Hohn überall von jeher, selbst bei Wilden gesorgt.

Bei den Griechen war das Komische in der Poesie uralt. Es lebte längst im Epos und in der Lyrik. Der Ur-

[1] Baumgartner, Poland und Wagner, Die hellenische Kultur, Leipzig-Berlin 1905, S. 398. — [2] Burckhardt, Griechische Kulturgeschichte. 3. Bd., S. 207 ff.

Tanzszene aus einer Komödie
(Borngräbers Verlag, Berlin, cop.)

sprung der Komödie wird an die kleinen oder ländlichen Dionysien angeknüpft, die Schlußfeste der Weinlesen. Der Hauptteil dieses Festes war der Komos, der Umzug beim Trinkgelage, ein wildes Gemisch von Trunk, Gesang, Tanz und Mummenschanz. Beim Komos wurde auch der Phallos unter einem besonderen Gesang der maskierten und bekränzten Sänger umhergetragen, eine Übung, von der uns der Aufbruch des Dikäopolis zu den ländlichen Dionysien in den Acharnern des Aristophanes eine Vorstellung gibt.

Nach dem Liede pflegte der Schwarm den ersten besten, der des Weges kam, zu verhöhnen. Irgendwie werden sich dann an dieses Treiben sprechende Charaktermasken angeschlossen und sich dazu dramatisch gebärdet haben; aber gleichwohl blieb die Komödie noch lange ein obskures Spiel ausgelassener Landleute, wie denn ja immer der Schauspieler der Vorläufer des Dichters ist. Schon Aristoteles nannte die Nachahmung den Ursprung des Dramas[8].

Im Mittelpunkt dieser Feste standen Spaßmacher, die das Volk durch improvisierte Witze unterhielten. Sie waren als Betrunkene maskiert, trugen groteske Larven, lange weiße Kleider und Kränze im Haar.

Eine ziemlich bestimmte Überlieferung meldet, daß die Komödie sich zuerst in dem possensüchtigen und witzigen dorischen Megara ausgebildet habe, doch scheint sich diese megarische Komödie nach einer Andeutung des Aristophanes in den „Wespen" mit plump-lächerlichen Vorgängen begnügt zu haben; es war ein derbes Lustspiel, das statt des Komischen das Gemeine gab.

In Sizilien hatte die Komödie eine, wenn auch schnell vorübergehende Blüte erreicht. Dort hat Epicharmos auf Kos zuerst aus den vorgefundenen Elementen der heimischen Volkskomik ein humoristisches Spiel geschaffen, in dem sich die scharfsinnige Lebensphilosophie des Mannes mit dem heiteren sizilischen Geist zu drastischer

[8] Poetik, Kap. 4.

Wirkung vereinigte. Er parodierte die alten Göttermythen und spottete in satirischer Weise über die Mängel seiner Zeitgenossen.

Darin lag schon die ganze Entwicklung der alten attischen Komödie vorgezeichnet.

Eine besondere Empfänglichkeit des hellenischen Geistes förderte diese Entwicklung in außerordentlicher Weise.

Die Freiheit, die in der Antike lag, zeigte sich früh in einem Hang zum Komischen, der schon im homerschen Epos hervorbricht und in der jambischen Lyrik eine weitere Ausbildung erhielt. Genau wie die Tragödie entwickelte sich auch die Komödie aus einer Mischung lyrischer und epischer Elemente. Sie bestand zunächst aus Dialogen. Viel später erst kam ein dritter und vierter Darsteller hinzu. Eigentümlich war der Komödie die Parabase, d. h. die direkte Ansprache an das Publikum im Theater, in der der Dichter aus dem Stück selbst heraustrat und Angelegenheiten allgemeiner oder persönlicher Natur vor das Forum brachte.

Zu Anfang des fünften Jahrhunderts dürften diese Possen den Weg von der Straße auf die Bühne gefunden haben. In dieser Zeit scheinen die ältesten attischen Komiker, deren Namen bekannt sind, Chionides und Magnes von Ikaria, aufgetreten zu sein, ferner Ekphantides, der sich in einem Fragment rühmt, von der megarischen Form abgewichen zu sein. An diese schließt sich die glänzende Reihe von Dichtern der perikleischen und der Zeit des Peloponnesischen Krieges, darunter Kratinos, der hochbetagt nach 410 v. Chr. starb.

In einem seiner Stücke, „Die Weinflasche“ brachte der Schauspieler Krates aus Athen, der später selbst Possen schrieb, zuerst die Rolle der Betrunkenen auf die Bühne.

Sophron (448) schrieb im dorischen Dialekt ernste und heitere Mimen, in denen Boten, Fischer, Landleute, störrische Knaben, häßliche Brautjungfern und zänkische Schwiegermütter auftraten.

Spaßmacher

Groteskтänzerin

Griechische Bronzen aus dem letzten Jahrhundert v. Chr. Geb.

Als der bedeutendste unter den Humoristen des hellenischen Theaters gilt Aristophanes. Er verfaßte seit 427 unter fremden, von 424 bis 388 unter seinem eigenen Namen vierundfünfzig Stücke, von denen aber nur elf ein glücklicher Zufall erhalten hat. Er schildert in ihnen das ganze Leben seiner Zeit in allen wesentlichen Richtungen vom Standpunkt einer entschiedenen Opposition. Eine einschneidende Kritik der zeitgenössischen Gesellschaft, mit einem scharf ausgeprägten Sinn für das Komische, sind die Vorzüge seiner Komödien. Mit Satire, Ironie und Witz kämpft er gegen die Schäden seiner Zeit, die er, mitleidlos bis zur äußersten Grenze des Obszönen, aufdeckt. Im Jahre 425 erhielt Aristophanes für seine „Acharner" den ersten Preis.

„Das Stück ist die genialste Parodie der alten attischen Tragödie. Seine Tendenz ist die Verherrlichung des Friedens."

In seinem zweiten Stück „Die Ritter" trat Aristophanes im Jahre 424 selbst auf. Es richtet sich gegen den Demagogen Kleon und die Auswüchse der plebejischen Staatsklugheit.

Ihm folgte die Komödie „Die Wolken", die bei der Aufführung im Jahre 423 nur geringen Erfolg hatte. Der Dichter wendet sich darin gegen das Prinzip der Ideen des Sokrates, gegen die einseitige Verstandesbildung, die von den Sophisten in Athen eingeführt wurde.

Ein Jahr später erscheinen die „Wespen" auf der Bühne. Sie geißeln die Prozeßsucht der Athener in dem Streit um einen Hund zwischen dem Demagogen Kleon und dem Feldherrn Laches.

Im Jahre 415 trat der Dichter mit den „Vögeln" hervor. „Das Stück ist eine Allegorie auf das Athen jener Zeit, auf den sizilischen Kriegszug und auf den jungen Alkibiades, auf dessen Rat jene Expedition unternommen wurde."

In der „Lysistrata", drei Jahre nach den „Vögeln" aufgeführt, und neuerdings wieder durch Ulrich v. Willamowitz-Möllendorff auf die Bühne gebracht, verschwören sich die

Frauen unter Führung der Titelheldin zugunsten des Friedens. Sie geloben auf einen Eimer Wein den Männern die eheliche Pflicht zu verweigern, bis diese Frieden geschlossen haben.

In dem folgenden Stücke, den „Thesmophoriazusen" ist Euripides und sein angeblicher Weiberhaß der Gegenstand des Spottes. Ganze Szenen aus den Dramen „Helena" und „Andromeda" des Euripides werden mit ätzender Schärfe parodiert.

Sechs Jahre nach dem Vorgenannten erschien das Meisterlustspiel „Die Frösche", mit dem Aristophanes wieder den ersten Preis errang. Diese Dichtung ist „das Totengericht und die Apotheose der dramatischen Kunst im freien Athen" genannt worden.[4]

Später tritt Aristophanes nur noch zweimal auf, „um die allgemeine Zerrüttung und die Schwächen seiner Mitbürger in der Komödie zu geißeln". Zunächst in dem Schwank „Die Ekklesiazusen". In ihm zieht er gegen die Frauenemanzipation los. Es ist eine ganz modern anmutende Satire gegen das „Votes for women" von damals.

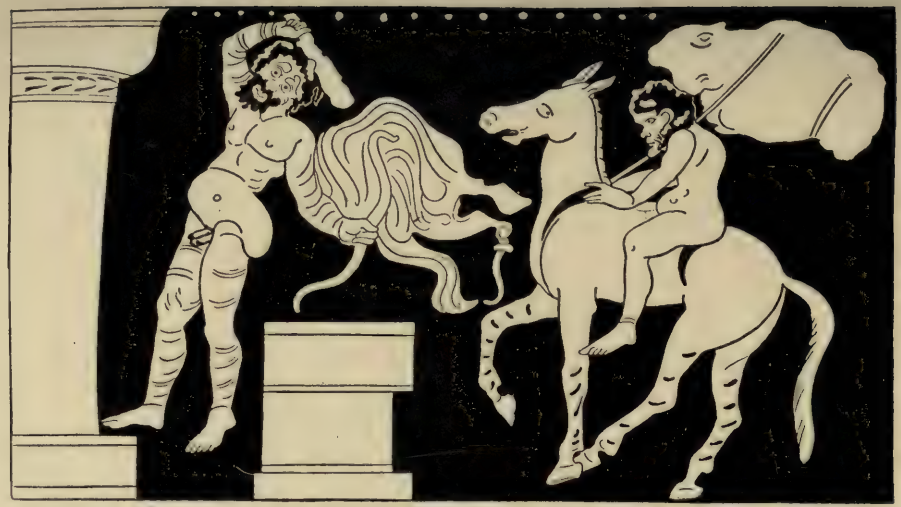
Das letzte Stück „Plutos" oder der Reichtum, die schwächste aller Komödien von Aristophanes, richtet sich gegen die Habsucht der Griechen.

Das Lächerliche zu verstärken und zu übertreiben, bedienten sich die Griechen und Römer der Larven oder Masken, die die Schauspieler trugen. „Die Verwendung dieser Masken bleibt für uns moderne Menschen immer merkwürdig, und doch haben die Griechen mit ihnen etwas sehr Wirksames geschaffen, das als Dekorationsmotiv seine Bedeutung für alle Zeiten behalten hat."

Die Gründe für die seltsame Erscheinung finden wir auf den mannigfachsten Gebieten.

Die Maske erklärt sich zunächst historisch aus den Vermummungen und Bemalungen, wie sie überall in der Welt

[4] Gustav Karpeles, Allgem. Gesch. der Literatur, Berlin 1891, I. Bd. S. 213.



Vasenbild
mit der ersten Szene aus „Die Frösche“ von Aristophanes

bei religiösen Festen der Naturvölker wie auch bei der Weinlese von Kulturvölkern vorkommen. Eine Menge praktischer Gründe fordern weiterhin die Verwendung der Maske.

So die Möglichkeit, mehrere Rollen von einer Person und Frauenrollen durch Männer darstellen zu lassen, wie es in Griechenland ursprünglich Sitte war. Auch religiöse Gründe sprechen dafür, daß man die Person des Darstellers eines Gottes oder Heroen ganz hinter der Rolle verschwinden ließ, die er zur Ehre der Gottheit spielte. Schließlich entspricht es der ganzen Richtung des griechischen Kunstempfindens, weniger Individualitäten zu schaffen als Idealbilder, in deren Großzügigkeit vor allem die eigenartige Wirkung hellenischer Kunst beruht, während in der Komödie wiederum die äußere Erscheinung wirklicher Personen in voller Persönlichkeit bzw. unter parodistischer Steigerung durch die Maske ermöglicht wurde[5].

Die Masken bildeten eine Art von Helm oder Kappe, die den ganzen Kopf bedeckte und außer den Gesichtszügen noch Bart, Augen, Haare und sogar den Kopfputz der Frauen mit vorstellte. Anfänglich zwar waren die Larven nicht so vollkommen, sondern sie wurden erst zur Zeit des Aeschylus in der siebzigsten Olympiade bekannt und auf dem Theater eingeführt. Anfänglich beschmierten sich die Schauspieler die Gesichter bloß mit Hefe. In der Folge machten sie sich Larven von Blättern oder bestrichen sich das Gesicht mit Froschfarbe. Die ältesten komischen Larven sind die des Bedienten und des Kochs, die der Schauspieler Maeson aus Megara erfand. Zuerst waren diese Larven aus Baumrinde; später fertigte man sie aus Leder, mit Leinwand oder Stoff gefüttert. Allein da sie wenig dauerhaft waren, ließ man sie, nach Hesychius, zuletzt von geschickten Bildhauern, denen die Dichter ihre Ideale angaben, in Holz aushöhlen. Julius

[5] Baumgarten, Poland, Wagner, S. 252 f.

Pollux, der ein Wörterbuch für den Kaiser Commodus verfaßte, unterscheidet drei Larven-Gattungen: die tragischen, komischen und satirischen. Sie hatten aber alle in ihrer Art übertriebene Züge, ein gräßliches oder lächerliches Aussehen und einen großen aufgesperrten Mund, wie wenn sie die Zuschauer verschlingen wollten. Daher spottet Lucian dieser grotesken Gestalt der Larven, wenn er sagt: „In der Tragödie gehen die Schauspieler in hohen und schweren Schuhen einher und tragen Larven, die einen übermäßig weit aufgesperrten Mund haben, aus denen sie ein großes Geschrei machen. In der Komödie tragen die Schauspieler zwar keine ungewöhnlichen Kleider und Schuhe, auch schreien sie weniger, aber ihre Larven sind noch viel lächerlicher.“ Diese komischen Larven wurden gebraucht von den Darstellern der Bedienten, der Sklavenhändler, der Schmarotzer, der ungeschliffenen Leute, einer Buhldirne und einer Sklavin, und jede hatte ihren eigentümlichen Charakter. Die Larve eines ehrlichen Mannes sah niemals der Larve eines Schelms ähnlich. Im alten Lustspiel, wo es noch erlaubt war, lebende Personen zu kopieren, gab es keine so ungestaltete Masken, sondern die Schauspieler richteten sie nach der Ähnlichkeit der Person, die sie nachahmen wollten. Erst als dieser Gebrauch abgeschafft wurde, verfielen sie auf jene Karikaturen, damit man sie keiner Nachahmung beschuldigen konnte.

Meist zeigten diese Possen-Masken stumpfe Nase, dicke Lippen, Glotzaugen als Zeichen der Unverschämtheit und Begehrlichkeit. Diese Masken waren eben darauf berechnet, schon durch ihr Aussehen auf das Zwerchfell der Zuschauer zu wirken. Im Trauerspiel kam zu dieser übertriebenen Größe der Larven noch die außerordentliche Höhe der Kothurne und die entsetzliche Dicke der ausgestopften Bäuche hinzu, was alles zusammen ein sehr sonderbares Ganzes ausmachte, das aber die Griechen annahmen, weil sie sich alle Helden der Vorzeit, den ein-

Tragische und komische Maske. Mosaik

zigen Tydeus ausgenommen, von übernatürlicher Größe vorstellten. Ein weiterer Vorteil der Larven war für die alte griechische Komödie, die bestimmte Persönlichkeiten auf das Theater brachte, daß die Ähnlichkeit der Dargestellten besonders sichtbar gemacht werden konnte. Endlich halfen die Larven die Stimme der Schauspieler verstärken, so daß sie allenthalben gehört und verstanden werden konnten. Dieser Umstand allein machte den Gebrauch der Larven fast unentbehrlich. Wie hätte sonst die Stimme eines Menschen stark genug sein können, das ganze Theater auszufüllen, das, wie bemerkt, nicht nur sehr groß, sondern auch meistenteils unter freiem Himmel und mit einer erstaunlichen Menge Menschen angefüllt war. Der weit aufgesperrte und gähnende Mund der Larve trug zur Verstärkung der Stimme wesentlich bei. Denn es war an dem Munde der Larve eine Einfassung oder eine Art von Sprachrohr angebracht, das entweder aus Erz oder aus einem Stein gefertigt war, den Plinius Chalkophonos nennt, weil er einen metallähnlichen Klang von sich gab. Es gab besondere Künstler, die die Schauspieler unterrichteten, wie sie sich dieses Sprachrohrs zu bedienen hatten.

Außer den bisher erwähnten Larven hatte man noch orchestrische oder stumme Larven, die von den Tänzern gebraucht wurden. Diese Masken besaßen regelmäßige Züge, geschlossenen Mund, und waren überhaupt die einzigen, die keine Veränderung erlitten. Von ihnen sagt Lucian: „Die Komödie muß sich gewisser stehender Charaktere als Lustigmacher bedienen, um die beabsichtigte ergötzliche Wirkung hervorbringen zu helfen, wie zum Beispiel die Rollen der Tölpel (Davusse), Spitzbuben (Tibiusse) und Köche. Wie schicklich, geschmackvoll und gefällig dagegen alles an dem mimischen Tänzer — dem Pantomisten — ist, brauche ich nicht erst zu betonen; nur dem Blinden kann es entgehen. Die Maske ist immer höchst wohl geformt und schön und dem Charakter der Handlung an-

gemessen, nicht gähnend wie jene, sondern mit geschlossenen Lippen[6]."

Lessing hat bekanntlich in seiner Dramaturgie die Wiedereinführung der Larven gewünscht.

Der Anblick dieser Masken war häufig geradezu schrecklich, und die schrecklichste von allen war der Mandanus. Er wurde bei den Römern teils in den Atellanen, teils bei anderen öffentlichen Spielen gebraucht.

Diese groteske Figur, die eigentlich nur ein Schreckbild der Kinder vorstellen sollte, erwachsenen Leuten aber zum Gelächter diente, hatte dicke, aufgeblasene Wangen, bewegliche, schielende, rote Augen, einen weit offenstehenden Mund, große spitze Zähne, mit denen sie schrecklich knirschte, und Totenfarbe; sie diente auch bei öffentlichen Aufzügen, den Pöbel auseinander zu treiben.

Rabelais gedenkt in seinem Pantagruel auch des Manducus und beschreibt seine Gestalt: Bei den Gastrolatern (Bauchdienern) trug ein Schmerbauch auf einer langen vergoldeten Stange eine hölzerne schlecht geschnitzte und grob bemalte Bildsäule, wie sie uns Plautus, Juvenal und Pompejus Festus beschreiben. Zu Lyon nennt man sie am Karneval Maschecroute; jene aber hießen sie Manducus. Es war ein ungeschlachtes, possierliches und häßliches Bild und ein Schrecken für kleine Kinder; denn seine Augen waren größer als der Bauch, und der Kopf dicker als der übrige Körper, mit weiten, großen und schrecklichen Kinnbacken, oben und unten wohl mit Zähnen versehen, die man mit Hilfe einer kleinen Schnur, die in der vergoldeten Stange verborgen, greulich aneinander klappern ließ, wie man es zu Metz mit dem Drachen des heiligen Clemens macht[7].

Diese grotesken Schreckbilder, mit denen man den ungehorsamen kleinen Kinder drohte, daß sie von ihnen

[6] Lucians Werke, 7. Bd., Über den mimischen Tanz, übersetzt von August Pauly, Stuttgart, 1827, § 29, S. 879. — [7] Rabelais, übersetzt von Gottlob Regis, München und Leipzig (Georg Müller) 1911, 2. Bd., S. 190 f.

gefressen werden, finden sich bei alten und neuen Völkern. Schon Callimachus gedenkt ihrer, wenn er sagt: „Als Diana einst ihre Nymphen in die Werkstatt des Vulkan geführt, hätten sie sich vor dem gräßlichen Anblick der Zyklopen gefürchtet und ihre Gesichter weggewendet; so wie eine Mutter, wenn ihr Kind nicht schweigen und gehorchen will, die Zyklopen Arges und Steropes ruft, worauf ein mit Kohlen geschwärzter Merkur hervorkommt, der dem Kinde Schrecken einjagt, daß es seine Augen mit den Händen bedeckt und sich in den Schoß der Mutter birgt.

Plutarch spricht von zwei solchen weiblichen Schreckbildern, der Akko und Alphito, indem er erzählt, Chrysippus habe es mißbilligt, daß man den Menschen mit der göttlichen Gerechtigkeit Furcht einjage, um sie von der Sünde abzuhalten. Denn, sagte er, es fehlt uns nicht an Gründen, die das bestreiten, was von den göttlichen Strafen gesagt wird, und die beweisen, daß dergleichen Reden denjenigen ähnlich sind, deren sich die einfältigen Weiber bedienen, die die kleinen Kinder mit der Akko und Alphito furchtsam machen, um sie dadurch vom Mißbrauch ihrer Freiheit abzuhalten.

Auch Lamia war ein Schreckbild, womit man die Kinder bedrohte, daß sie bei Ungehorsam von ihr würden gefressen werden. Einige legen ihr eine weibliche Gestalt mit Eselsfüßen bei. Andere sagen, Lamia sei eine schöne Frau aus Afrika gewesen, mit der Jupiter Kinder gezeugt, die aber alle von der eifersüchtigen Juno umgebracht worden wären, was ihre Mutter in solche Wut versetzte, daß sie nicht allein häßlich, sondern auch so grausam wurde, fremde Kinder zu rauben und zu töten.

Python Gorgonius wird von Scaliger gleichfalls unter diese Schreckbilder der Kinder gezählt. Der Atellanendichter Pomponius schrieb eine Komödie unter diesem Titel. Scaliger aber glaubt, der Python Gorgonius wäre nichts anderes als der oben angeführte Manducus oder Kinderfresser gewesen.

Sonst hieß auch bei den Griechen ein weiblicher Popanz von gräßlicher Gestalt Mormo (Μορμώ), womit die Kinderwärterinnen die ungehorsamen Kinder bedrohten, und eine solche verlarvte Person Mormolykion (Μορμολύκειου).

Unter den Juden ist ein weibliches Gespenst Lilis oder Lilith bekannt, von dem sie vorgeben, daß es vorzeiten die kleinen Kinder vor ihrer Beschneidung am achten Tage getötet oder hinweggeführt hätte; damit dies nun nicht mehr geschehe, schrieben sie an die Wand des Zimmers einer Kindbetterin „Adam Chava Chutz Lilis", das ist, Adam, Eva, heraus Lilis[8]. „Wir zweifeln nicht," sagt Reinesius, „daß die alten Mütterchen oder Ammen mit dem Namen der Lilith (die mit der Gello einerlei zu sein scheint) wie mit einem Gespenste und Schreckbilde die weinenden Kinder gestillt und besänftigt haben, wie etwa die Heiden mit den närrischen und boshaften Weibern Akko und Alphito; oder wie unsere Leute heutiges Tages halsstarrige und widerspenstige Kinder mit dem Manducus oder Kinderfresser bedrohen, der einen offenen Rachen hat, mit den Zähnen knirscht, in zerlumpten und zerrissenen Kleidern, ohne Schuhe, bloß und unverschämt herumlauft, oder mit der Werra, die ganz wütend, mit verwirrten Haaren, scheußlichem Anblick und greulicher Gestalt, mit einem ganzen Haufen törichter und unsinniger Weiber ankommt."

Die Italiener nennen dergleichen Schreckbilder la Befana, la Tregenda, l'orco, i battuti; bau bau! wie far bau bau alli fanciulli, spaventacchio, far baco baco a' fanciulli.

Das Wort Befana kommt von Epiphanias (Befania) her, weil an diesem Tage Kinder und Frauen eine Puppe aus alten Lumpen ans Fenster setzen. Daher nennt man auch ein häßliches, ungestaltetes Weib Befana. Francesco Berni (1497 oder 1498 bis 1535), der Erfinder der nach ihm genannten Burlesken, „Poeta Bernesca", sagt darüber:

---

[8] Soldan-Heppe, Hexenprozeß, 2. Aufl., herausgegeben von Max Bauer, 1912, München, Georg Müller, I. Bd. S. 153 f.

Il dì di Beffania
Vò porla per befana alla fenestra,
Perche qualcun le dia d'una balestra . . .

Die Holländer sagen: Een Bitebau, oft den bommelaer.

In Frankreich wurde im dreizehnten Jahrhundert der Popanz Barbuaud genannt, woraus der Bischof Wilhelm von Paris Barbualdus gemacht hat. Daraus ist wahrscheinlich das Wort Babau entstanden, dessen sich die Ammen in den südlichen Provinzen Frankreichs noch jetzt bedienen, um die Kinder einzuschüchtern; woraus de la Peyre einen abenteuerlichen Titel zu einem seiner Bücher genommen, das er Anti-Babau oder der Gegenpopanz nannte.

In Tours bedrohte man ehemals die Kinder mit dem König Hugo oder mit seinem Geist, der bisweilen in einer alten Kirche oder einem Gemäuer, wo sich sein Grabmal befand, erschienen sein soll.

Weil die Protestanten in Frankreich im sechzehnten Jahrhundert an einem wüsten Ort, der wegen Erscheinung der Gespenster und des Geistes von Hugo oder Huguets ängstlich gemieden gewesen, ihre nächtlichen Zusammenkünfte gehalten, weil sie sich bei Tage nicht ohne Lebensgefahr versammeln konnten, so sollen sie von ihren Feinden spöttisch Hugenotten oder Huguenots genannt worden sein. Andere führen allerdings mit weit mehr Berechtigung die Entstehung des Namens auf Korrumpierung der deutschen Worte Ydsgenossen oder Ydsgenotten (d. i. Eidgenossen) zurück.

Die alten Preußen brauchten den Namen des Piculnus, um ihren Kindern Furcht einzujagen, und die alten Deutschen bedienten sich in derselben Absicht des Namens der Druden; daher, sagt Aventinus in seinen Bayerischen Annalen, bedroht man noch an vielen Orten die kleinen Kinder mit den Worten: Schweig, oder die Drut kommt!

In Schwaben und Franken ängstigte man die Kinder mit der Holle, Berche, Hildabertha, Bildabertha oder eigentlich Wildabertha, das ist, mit der wilden Berta, der Mutter Karls des Großen. Sie soll nach der Sage ein wildes,

jähzorniges Weib gewesen sein, daher entstand die Sage, daß sie des Nachts um die Häuser schleiche und halsstarrige Kinder nehme und zerreiße.

In Sachsen und anderen Ländern ist der Knecht Ruprecht bekannt, der an Weihnachten mit dem Christkinde herumwandelt. Dieser Knecht soll den Namen von einem Priester Rubertus führen, der im elften Jahrhundert einige Männer und Weiber verfluchte, die in der Christnacht, als er eben seine erste Messe las, auf dem Kirchhofe tanzten, so daß sie ein ganzes Jahr fort tanzen mußten. Daher soll nun noch immer der Knecht des verkappten heiligen Christ, der dessen Zorn zu vollziehen bemüht ist, den Namen Ruprecht führen.

In Schlesien heißt der männliche Unhold Popelmann, der weibliche Popelhole. Auch diese Bezeichnung hat man historisch begründen und von Popielus II., einem polnischen Regenten, der, einer Mönchsfabel zufolge, wegen verübter Grausamkeiten von den Mäusen verzehrt worden sein soll, herleiten wollen. Die Ehre, von Mäusen gefressen zu werden, war damals ein Modetod, den z. B. auch der Erzbischof Hatto II. zu Mainz und Widerold, Bischof zu Straßburg, erlitten haben sollen.

Der Popelmann ist ein Unhold im weißen Kittel. „Daß dich der Popelmann hol'" ist eine ganz geläufige Verwünschung. Mit ihm schreckt man die Kinder, ähnlich wie mit dem Bûshenikel (Busch-Nikolaus), der wieder an den niederdeutschen Rûhîas (Rauh-Nikolaus) erinnert[9].

Popel heißt auch der dräuende Wolkenstreifen, der ein Gewitter erwarten läßt[10]. Der Zusammenhang zwischen diesem und dem Kinderschreck ergibt sich leicht.

Neben dem Ruprecht erscheint auch Knecht Nikolas mit Rute und Sack und droht die ungehorsamen Kleinen zu schlagen, ins Wasser zu tragen oder ihnen die Augen auszublasen. Der bayerische Semper schneidet den Kin-

[9] Paul Drechsler, Sitte, Brauch und Volksglaube in Schlesien, Leipzig 1906, I. B., S. 164 f. — [10] Drechsler, I, S. 129.

Der heilige Nikolaus
von J. J. Mettenleiter

Nikolo und Krampus
Weihnachtsspielzeug aus Böhmen (Sammlung Walter Trier)

dern den Bauch auf und legt Kieselsteine ein, der österreichische Krampus steckt sie in den Sack und züchtigt sie mit Ruten. Dieser Krampus, der Partner des hl. Nikolaus oder Niklo, ist eine seit vielen Menschenaltern übliche Gestalt, ein Groteskkomiker von reinstem Wasser. Er wird aus getrockneten Pflaumen hergestellt, die auf Holzstäbchen gesteckt und mit Flittergold und Buntpapier beklebt werden. Seine Pranken sind durch eine Papierkette miteinander verbunden. Unter dem einen Arm trägt er die Birkenrute.

Jakob Grimm sieht die Ahnen aller dieser Popanze in den Hausgeistern der deutschen Sage: die Verflechtung des Hanswurstes, Narren, Klobes und Rüpels, des Julbocks, ja zuletzt des Teufels in das rohe Volksdrama unseres Mittelalters zeigt, wie wesentlich diesem früher die Wichtel- und Tatermänner, wie unausrottbar die elbischen Figuren und Larven des Heidentums waren[11].

Nach dieser kurz eingeschalteten Geschichte der Popanze bei verschiedenen Völkern, die, wie ich glaube, hier am rechten Orte steht, komme ich wieder auf das Grotesk-Komische in der Komödie der alten Griechen und Römer zurück, von denen die Atellanen mit den Exodien und die römischen mimischen Spiele ganz hierher gehören.

Da hier keine Literaturgeschichte zu schreiben ist, kann ich die Entwicklung des römischen Lustspiels übergehen, um gleich zu jenen Erscheinungen zu kommen, in denen sich das Grotesk-Komische auf der römischen Bühne reich entfaltete: Es sind dies die fabula palliata, das Lustspiel nach griechischen Stoffen, und die fabula togata, das nationale Lustspiel.

Beide sind nach schriftlichen Vorlagen dargestellte Stücke. In ihnen wurden heitere Vorwürfe behandelt, in denen für das Niedrig-Komische kein Platz war. Ihre Herrschaft währte bis um das Jahr 80 v. Chr. Von da ab wurden sie

[11] Deutsche Mythologie, IV. Ausgabe, Gütersloh, I. Bd., XVII, S. 426 f. Kuhn in Haupts Zeitschrift für das deutsche Altertum, V, 473.

von den Volkspossen aus der Gunst des Theaterpublikums verdrängt. Die Satyrspiele, die den Schluß ernster Stücke bildeten oder zur Erholung der Zuschauer als Zwischenakte gegeben wurden, vermochten sich nur ihrer Zotenhaftigkeit wegen neben den Volksstücken zu erhalten.

Das lebensvolle Bild der Probe zu einem Satyrspiel ist uns erhalten. Das Original war gemalt. Wir besitzen nur eine im Altertum ausgeführte Kopie in Mosaik, die sich im Museo Nazionale zu Neapel befindet. Der Spielleiter, vielleicht der Dichter, übt den Satyrchor ein. Zwischen dem Regisseur und dem Satyr steht der Flötenspieler in dem für seinen Beruf charakteristischen langen Gewand, mit Doppelflöte und Lippenbinde. Ein Satyr, nur mit einem Fell bekleidet und einer phantastischen Kopfbedeckung versehen, tanzt nach den Klängen der Flöten. Ein zweiter Darsteller (links) wartet, bis die Reihe an ihn kommt. Im Hintergrund legt ein Schauspieler mit Hilfe eines Kostümiers ein Bühnenkleid an. Ein anderer Darsteller folgt aufmerksam dem Tanz. Masken liegen umher. Zwischen den Säulein hängen goldene Schilde und Blattgewinde mit Binden[12].

In der Kaiserzeit gewannen die Atellane und der Mimus, die beiden echt römisch-nationalen Komödienarten niedrigsten Schlages, immer mehr und mehr die Gunst des Publikums.

Die Atellane, eine Hanswurst-Komödie, stammte aus Atella bei Kapua in Kampanien.

In Kapua und anderen oskischen Städten belustigte man sich an improvisierten derben Volkspossen, in denen allerlei Narreteien des kleinstädtischen Lebens geschildert wurden. Wie die Griechen Abdera hatten, und wie wir allerlei lustige Dummheiten der Kleinstädter nach Krähwinkel, Schilda, Schildburg, Mottenburg, Kalau, Kyritz an der Knatter, Schöppenstedt und Seldwyla verlegen, so wählten die Kampaner Atella als Schauplatz, auf dem sie die Possen-

[12] Dr. Hans Lamer, Römische Kultur im Bilde, Leipzig 1910, S. 9.

streiche sich abspielen ließen[13]. Diese Atellanen waren schon früh nach Rom verpflanzt worden, wo sie zu Sullas Zeiten aus den Improvisationen in die Literatur übergingen.

Eine kurze, in der Regel einaktige Handlung, knüpfte sich an vier stehende Masken, die als Vorbilder für die italienischen Charakterkomödien anzusehen sind. Pappus, der gutmütige Alte, entsprach ungefähr dem Pantalon, der gefräßige bucklige Dossenes, der weise Philosoph, der als Schulmeister, Wahrsager u. dgl. auftrat, etwa dem Dottore. Dazu kamen noch die beiden Figuren des Fressers und des Dümmlings, Bucco und Maccus.

Der Maccus oder weiße Mimus (mimus albus) war ganz weiß gekleidet und stellte einen Stocknarren (Morio) vor, mit unförmigem Kopf, einer großen herabhängenden Nase, hinten und vorn mit einem großen Buckel. Der Name Maccus, der mit Narr (bardus, fatuus, stolidus) übersetzt worden, findet sich bei Diomedus und Apulejus[14].

Ein derartiges Histrio wurde 1727 in Rom ausgegraben. Es war aus Erz, hatte silberne Augen und an beiden Enden des Mundes silberne Kügelchen (Sannas).

In diesem Maccus ist zweifellos der Ahne des italienischen Pullicinella zu suchen.

Die zahlreichen erhaltenen Titel von Atellanen aus früher Zeit machen uns mit den beliebtesten Stoffen dieser Possengattung bekannt. Zu ihnen gehörten übrigens auch Travestien von Mythen, z. B. der Geschichte des Pentheus und „des untergeschobenen Agamemnons".

Öfter wurden bestimmte Nationalitäten auf die Bühne gebracht, die Kampaner, die transalpinischen Gallier, die Soldaten von Pometia, deren provinzielle Sprache und Haltung das hauptstädtische Publikum ohne Zweifel sehr belustigte.

---

[13] Dr. A. Albrecht, Abriß der römischen Literaturgeschichte, Leipzig, S. 40. — [14] Lipsius in epistolicis quaestion. Lib. XI. quaest. 22. Diomedes, de Oratione, Lib. VIII. Apulejus in Apologia.

Den reichsten Stoff lieferte wohl das Landleben: das Zicklein, der kranke Eber, der gesunde Eber, die Kuh, der Hühnerhof, die Winzer, die Holzhauer usw. . . Hat doch auch Edmond Rostand in unserer Zeit eine moderne Atellane, den Chantecler, in einen Hühnerhof versetzt.

Sodann boten die städtischen Gewerbe reichen Stoff: Fischer, Maler, Ausrufer, vor allem die Walker, die überhaupt auf der römischen Bühne eine große Rolle spielten.

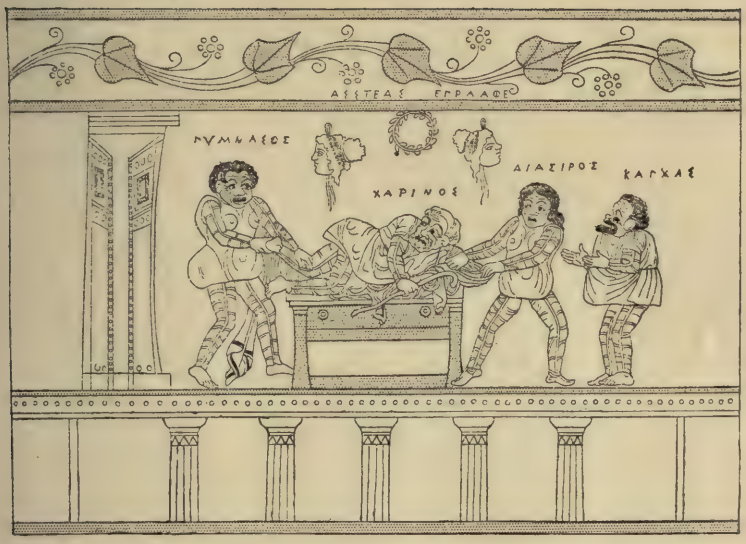
Eine Anzahl von Titeln zeigt die Hauptpersonen in allerlei komischen Situationen und Verwicklungen: die beiden Maccus, Maccus als Jungfer, als Soldat, als Schenkwirt, als Verbannten, die beiden Dossenus, Pappus, Bucco in der Gladiatorenschule. Auch Gespenster scheinen oft vorgekommen zu sein.

Daß in dieser Volkskomödie die Komik eine durchaus groteske, die Späße mehr als derb waren, und daß es namentlich von Zoten wimmelte, versteht sich von selbst.

Kunstgemäße Atellanen verfaßten besonders Pomponius und Novius, die um die Jahre 100 bis 70 v. Chr. gewirkt haben dürften.

Aber der Mime ist älter als der Komöde. Er hat das Hauptzeichen des Fruchtbarkeitsdämonen, den Phallus, von Urbeginn an getragen, als es noch lange keine Komödien gab. Wenn ihn der Komöde schon im fünften Jahrhundert v. Chr. ablegte, so trug ihn der Mime zum Ärger der christlichen Prediger noch im fünften Jahrhundert nach Christus und hat ihn getragen bis an das Ende aller hellenischen Dinge, bis zum Untergange von Byzanz. Alle Verwandten und Abkömmlinge des Mimus führten ihn gleichfalls. So der italienische Mime, der Phlyake, so auch der oskische Mime, der Atellanenspieler. Ja einer der Nachkommen des Mimus trägt ihn noch heute an den alten Stätten seiner früheren Existenz, in Konstantinopel, in den Städten der Levante, in Ägypten und in Nord-Afrika, nämlich der türkische Karagöz[15].

[15] Reich, Der Mimus, Berlin 1903, S. 17 f.



Vasengemälde des Assteas

Possenszene, die sich vor einer Hausdekoration abspielt

„Der mimische Tanz dieses Dämonen der Fruchtbarkeit dringt in den Kreis des Niedrig-Menschlichen. So erfinden sie den Mimus. Von dem Lande drängen sie sich mit der steigenden Bedeutung des niederen Volkes in die Städte. Aber auch dort bleiben ihre Späße roh und ausgelassen, mindestens naturwüchsig und klotzig und völlig und allein der Darstellung des realsten Lebens zugewendet, aber auch meistens voll kernhafter Gesundheit und fester, auf der Erde stehender Kraft und voll des kecken, sprudelnden Humors, der das niedere Volk auszeichnet; der sich überall, mag das Leben noch so schwer sein, siegreich in ihm regt und seine unverwüstliche, aus der Erde stets neue Kraft saugende Gesundheit betätigt."

„Wenn wir versuchen, diese Dämonen wieder ins Leben zurückzurufen, — ganz sind sie ja niemals gestorben, und der Nickelmann und der Waldschratt Gerhart Hauptmanns sind ihre jüngsten Verwandten — so wollen wir ihnen nicht zürnen, wenn sie mit bacchischem Übermut alle Blößen des menschlichen Leibes zeigen und ihrer erdgeborenen Art entsprechend nur das Irdische in der menschlichen Natur erkennen und darstellen, sie, denen das Leben eine lustige Farce ist, und die in der Farce ihr lustiges Leben leben.

Es sind keine bösen Geister, wenn sie sich auch noch so toll gebärden. Das griechische Volk hat sie geschaffen und auserlesen zu den Darstellungen seiner dramatischen Volkspoesie. Es hat ihnen das Amt des Spaßmachers und des lustigen Rats der antiken griechisch-römischen und der byzantinischen Welt übertragen, und sie haben dieses wichtige Amt länger als zwei Jahrtausende zur Zufriedenheit verwaltet[16]."

Über die Entstehung des Mimus schreibt Albrecht[17]: „Die großen vergnügungssüchtigen Griechenstädte Siziliens und Unteritaliens (Magna Graecia), besonders Syrakus und Tarent, waren einst ein treffliches Arbeitsfeld für Gaukler

[16] Reich a. a. O., S. 18. — [17] A. a. O., S. 417.

und Spaßmacher, die teils auf Straßen und Plätzen vor einer schaulustigen Menge, teils auch in vornehmen Häusern bei Gastmählern und Trinkgelagen ihre Künste zum besten gaben. Großer Beliebtheit erfreuten sich diejenigen, die Stimmen von Menschen und Tieren, Aussehen, Benehmen und Sprechweise einzelner Personen (namentlich Angehöriger gewisser Stände und gewisser Berufsarten) und allerlei lächerliche Situationen zu kopieren verstanden. Eine solche nachahmende Darstellung nannten die Griechen μῖμος, und sie definierten sie als „Nachahmung des (wirklichen) Lebens" (μίμησις βίου); auch der Darsteller selbst wurde mimos genannt. Wurden Szenen aus dem Alltagsleben aufgeführt, so hatte der Mimus das, was dabei zu sprechen war, zu extemporieren; traten zwei Mimen auf, so bot das zwischen ihnen sich abspielende Gespräch ausgezeichnete Gelegenheit zur Entfaltung einer schlagfertigen, witzigen Beredsamkeit, wie man sie jetzt in ähnlicher Weise hier und da bei Clownscherzen oder auf Varieté- und Spezialitätenbühnen hören kann.

Um das Jahr 400 wurde der Mimus eine literarische Gattung: der Syrakusaner Sophron dichtete derartige kleine Lebensbilder, die großen Anklang fanden.

Im Beginn der Diadochenzeit waren Stücke dieser Art überall in den Griechenstädten im Schwange; ihre besonderen Kriterien waren krassester Realismus und massive Unanständigkeit. Die untreue Gattin bildete im Geleite von Liebhabern und Kupplern die Hauptfigur.

Während des tarentinischen Krieges und besonders nach der Einnahme von Tarent (272) lernten die Römer diese meistens wohl noch nach einem verabredeten Plan improvisierten Bilder aus dem Leben kennen; etwa drei bis vier Dezennien später begann man dann in Rom mit der Darstellung von Mimen. Sie wurden für sich allein und selbständig aufgeführt, und zwar geschah dies regelmäßig an den zuerst im Jahre 238 gefeierten Floralien, die anfangs nicht in bestimmtem Turnus wiederkehrten, aber seit dem Jahre 173 jährlich

vom 28. April bis 2. Mai in ausgelassenster Fröhlichkeit begangen wurden. Die Stücke standen auf dem Boden plattester, gemeinster Wirklichkeit, was durch die von den Römern gewählte Bezeichnung des Stücks wie des Darstellers „planipedes" nicht übel gedeutet wurde.

Die Mimen traten nämlich ohne Theaterschuhe auf und wurden deshalb Plattfüße genannt. Masken trugen sie natürlich nicht. Der Hauptdarsteller, der, wenn improvisiert wurde, die Grundzüge des Plans angab und die Handlung leitete, war der Archimimus; ihn unterstützte im Spiel sein ständiger Begleiter, der clownmäßige, bornierte und gewöhnlich arg geprügelte sannio in der bunten Harlekinsjacke (centunculus), als actor secundarum partium. Andere ständige Rollen sind die verheiratete Frau, ihr Buhle und ihre kupplerische Zofe; die letztere trägt das ricinium, einen kurzen, viereckigen Überwurf, nach dem der Mimus — da die Rolle nie fehlte — auch fabula riciniata — genannt wurde. Neben diesen Figuren kamen noch der Charlatan, der Dieb, der Trunkene (Dikelon), der Sklave, der Koch, der Matrose, der Hirt, der Schulmeister, der Soldat, der Mautner, Schankwirt, Kuppler, Winzer, Lumpenhändler, Seiler, Ausrufer, dann Hetären, Kupplerinnen, Hebammen und Flötenspielerin häufig vor.

Charakteristisch war dem Mimus, daß die Frauenrollen durch Frauen gegeben wurden; die Schamlosigkeit, mit der es auf der Bühne der Floralia zuging, wird genügend illustriert durch die Tatsache, daß sich nach Schluß der Aufführung die mima dem Volke nackt zu zeigen hatte.

Ein Literaturzweig wurde der in Rom ausgebildete Mimus im Anfang der dritten Periode zur Zeit Cäsars, und zwar durch D. Laberius und Publilius Syrus; in der Form wurde er der Togata und der Atellana näher gebracht, und bald betrat er dann auch die Bühne des Theaters. Hier wurde er nicht selbständig, sondern wie die Atellane als Nachspiel (exodium) aufgeführt, indes bald (etwa um das Jahr 46) gelang es ihm, die Atellana als solches gänzlich

zu verdrängen. Dann kam er wieder zu selbständiger Aufführung, Palliata und Togata gingen in ihm unter, während neben ihn der Pantomimus trat. Dieser war eine aus Tanz und Gebärdenspiel bestehende ballettartige Aufführung, zu der ein Chor den begleitenden Text sang. Eingeführt wurde der tragische Pantomimus durch Pylades aus Cilicien, der komische durch den Alexandriner Bathyllus, einen Freigelassenen des Mäcenas. In der Literaturgeschichte ist der Pantomimus nur insofern zu erwähnen, als er dem übrigens bis in die späteste Kaiserzeit kultivierten Mimus Terrain abgewinnt, und weil bisweilen namhaftere Dichter (Lucan, Statius) sich zur Lieferung des natürlich ganz nebensächlichen Librettos verstanden."

Wie die Atellane wurde der Mimus als Nach- und Zwischenspiel anderer Aufführungen gegeben, und er erfreute sich in späterer Zeit größerer Gunst als die Schauspiele selbst.

Nach den erhaltenen Titeln waren die Stoffe des Mimus im ganzen dieselben wie die der Atellanen, nur daß sie mehr dem städtischen als dem bäuerlichen Leben entnommen gewesen zu sein scheinen, besonders der unteren Stände und Handwerker. Sie betrafen ferner auch Schilderungen von fremden Völkern, endlich, wenn auch wohl ebenfalls nur ausnahmsweise, mythologische Vorwürfe.

In den Mimen von Lentulus und Hostilius wurden nach dem Kirchenvater Tertulian die Götter dem Gelächter preisgegeben. Er erwähnt einen Anubis als Ehebrecher, eine männliche Luna, eine ausgepeitschte Diana, eine Vorlesung des Testaments des verstorbenen Jupiters und die drei gefoppten hungrigen Herkulesse. Der Anubis als Ehebrecher war vielleicht durch die unter Tiber vorgekommene Verführung einer edlen Frau durch einen Liebhaber in der Maske dieses Gottes, oder durch ein ähnliches Ereignis veranlaßt worden. Wenigstens wissen wir, daß aktuelle sensationelle Ereignisse und interessante Persönlichkeiten in diesen Stücken auf die Bühne gebracht wurden.

In einem Mimus, am Tage von Caligulas Ermordung gespielt, kam die Kreuzigung des berühmten Räuberhauptmanns Laureclus vor, wobei das Fließen des Blutes künstlich dargestellt und von mehreren Spaßmachern nachgeäfft wurde.

In einem anderen, im Beisein Vespasianus im Theater des Marcellus aufgeführt, spielte ein Hund die Hauptrolle, der ein narkotisches Mittel erhielt und sowohl das allmähliche Einschlafen wie Erwachen zur allgemeinen Verwunderung ausführte.

So weit haben es unsere „komischen Dresseure" noch nicht gebracht. Ihr höchster Trick ist die grotesk-komische Darstellung Betrunkener durch Hunde.

Gaunereien und Rabulistenstücke kamen oft, am häufigsten Liebeshändel und Ehebruchszenen vor.

Der überraschte Liebhaber ließ sich in einem Kasten davontragen, um dem betrogenen Ehemann zu entgehen.

Der Gatte schickt seine hübsche Frau zu einem mächtigen Feind, um durch ihre Reize seine Sicherheit zu erkaufen und ähnliches mehr.

Eine große Rolle spielten im Mimus Schimpfreden und Prügel. Das Klatschen der Ohrfeigen auf den Pausbacken der auch in diesem Stück regelmäßig vorkommenden Dümmlinge (stupidi) scheint zu den beliebtesten Späßen gehört zu haben.

Die Sprache war voll von Ausdrücken und Wendungen, wie sie die untersten Klassen gebrauchten. Der Witz possenhaft und gemein, das Spiel karikiert und grob komisch. Grimassen, skurrile Gebärden, groteske Tänze gehörten notwendig dazu, ja sie waren ein Hauptbestandteil dieser Stücke.

Man sah in der Kaiserzeit Mimen mit zahlreichen Personen eine wohldurchdachte Handlung darstellen. Vielleicht entlehnte die Posse um so mehr von der kunstmäßigen Komödie, je mehr sie diese auf der Bühne verdrängte. Doch dürften, wie früher, auch damals solche Possen

gewöhnlich gewesen sein, wo man es sich mit der Lösung des dramatischen Knotens leicht machte. Sollte das Stück aufhören, so lief etwa, wie Cicero erwähnt, eine von den Personen, z. B. der ertappte Liebhaber, davon, die Musik fiel ein, und ein Tanz machte den Schluß.

„Die mimische Poesie ist wie die unabsehbare, weite Heide. Es blühen auf ihr nicht Rosen, die üppig stolzen Gewächse gärtnerischer Kultur und Kunst, nicht weiße Schwertlilien und stolze Kaiserkronen oder bunte Orchideen. Aber zahllos gedeihen der niedrige rötliche Thymian und rote und weiße Nelken mit ihrem scharfen Duft und kleine Stiefmütterchen, auch Brennesseln, stachlige Disteln und giftiger Schierling, alles wie die Natur es treibt in unendlicher Fülle[18]."

Die szenische Ausstattung dieser Mimen war wie die Handlung mehr als einfach. Die Mimen spielten auf dem vordersten, durch einen Zwischenvorhang abgeteilten Raum der Bühne[19].

Zu den stehenden Figuren der alten Komödie, und zwar zu den lustigsten gehörte auch der Schmarotzer (Parasitus). Lessing erklärt ihn in seiner Dramaturgie für den Harlekin der Alten. „Hatte er nicht auch seine eigene besondere Tracht, in der er in einem Stücke über den anderen vorkam?"[20] Wie vordem der Mimus mit dem Phallus und später der Hanswurst mit der Pritsche, so war er mit dem Striegel, einem Ölkrug und einem Stock bewehrt.

Auf den Schauspielern der Römer lastete der Fluch der Unehrlichkeit (Infamie). Sie standen rechtlos außerhalb der Gesellschaft, selbst dann, wenn sie als Freigelassene ihre eigenen Herren waren. Nicht zuletzt fand dieser Makel seine Ursache in der Schamlosigkeit, durch die sie das Lächerliche ihrer Darstellung zu erhöhen

[18] Herm. Reich, Der Mimus, I. Bd., I. Teil, S. 16. — [19] Ludwig Friedländer, Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms in der Zeit von August bis zum Ausgang der Antonine, 7. Aufl., Leipzig 1901, II. Teil. — [20] IV. Band (Hesse), S. 66.

Komische Szene aus einer neueren attischen Komödie

Szene aus „Andria“ von Terenz, 10. Jahrhundert
National-Bibliothek in Paris

suchten. So hingen sie sich ungeheure Phallen aus Leder wie ein Schwert um die Lenden oder zwischen die Beine. Das Komödianten-Schwert (Gladius histricus Clunaculum) war ihr Attribut, mit dem sie sich auf komische Weise verteidigten oder den Widersacher verfolgten. Ihr Kleid war aus zahlreichen verschiedenfarbigen Flicken zusammengenäht, weshalb es Centunculus (Hundertfleck) genannt wurde.

Mit welcher Liebe nicht nur das niedere römische Volk den Spielen der Mimen zugetan war, darüber sind uns vollwertige Zeugnisse erhalten. Am Florafeste, wo nur die Mimen ihr lockeres Spiel trieben, ging selbst der strenge Cato ins Theater, die übrigen Senatoren und Ritter daher erst recht.

Der numidische Rhetor Arnobius geiferte gegen die glänzende Versammlung im Theater, wenn Mimen gegeben wurden. „Da sitzen die Kollegien der Priester und hohen Beamten, der Pontifex Maximus, der Flamen Dialis, die Augurn und die Vestalinnen, alle in ihrer Amtstracht. Da sitzen der Senat, die gewesenen Konsuln und selbst die der Gottheit nahen irdischen Majestäten — die Kaiser — in diesem Falle Diocletian. Und vor ihnen spielen die Mimen und entblöden sich nicht, selbst die Götter zu verspotten und sie in allerhand spaßhaften und niedrigen Situationen vorzuführen. Dann springen alle Zuschauer auf mit all den hohen Würdenträgern, und der Riesenraum widerhallt vom Beifallsgeschrei.“ „Ihr solltet lieber die Theater zerstören und aufheben, in denen die Schmach der Götter täglich in schamlosen Mimen öffentlich prostituiert wird[21].“

Als die Theater in Italien, in Gallien und Germanien, in Spanien und Afrika in Schutt und Staub sanken, da besannen sich die Mimen auf ihren alten Ursprung. Sie waren ja von vornherein nur θαυματοποιοί und γελωτοποιοί, Taschenspieler und Gaukler gewesen, da wurden sie denn

[21] Adversus gentes, IV, Kap. 35/36 (nach Reich, Mimus).

wieder was sie vordem waren, Jongleure und Spaßmacher und übten nebenbei die uralte mimische Kunst, die sie als Schauspieler ganz vergessen hatten.

So retteten sie den Mimus durch das barbarische Mittelalter in die neue Zeit, wo sie sich aus Artisten wieder in Mimen verwandelten, wie man gerne unsere Schauspieler nennt.

Im griechischen Osten aber, im Reiche der Rhomäer, fand das eindringende Barbarentum einen starken Damm. Da blieb der alte Hellenismus, wenn auch in sehr veränderter, in christianisierter und byzantinisierter Form erhalten und damit auch der gute alte Mimus.

Die Byzantiner haben noch jahrhundertelang viel von Philistion, dem Klassiker des Mimus, gehalten und seinen Mimen zugejubelt. Bei ihnen blieb die alte mimische Kunst in Blüte. Sie haben noch sehr viele Mimographen nach Philistion gehabt und mancherlei mimische Typen und Figuren zu den alten hinzugefügt. Die hellenischen Tragödien und Komödien waren tot, dafür herrschte aber der Mimus auf den späten römischen und griechischen Bühnen unbeschränkt [22].

INDIEN

Das indische Drama, eine nationale Schöpfung, völlig unberührt von jedem fremden Einfluß, blickt auf unzählbare Jahrhunderte zurück. Bereits im ältesten Literaturdenkmal des alten Märchen- und Wunderlandes, im Rigveda, das schon vor dem Jahre 1000 v. Chr. hohen Einfluß ausgeübt, finden sich dramatisch gehaltene Lieder. Im alten Epos treten die handelnden Personen ganz wie bei Homer immer redend auf. Gesang, Instrumentalmusik und Tanz waren von ältester Zeit an beliebt. Zwischen die einzelnen Gesänge und Tänze wurden bald improvisierte Wechselreden eingeschoben, und aus diesen Darbietungen leiteten

[22] Hermann Reich, Der Mimus, I. Band, I. Teil, Seite 14.

sich wohl nicht allein die bengalischen Yātrās ab, Volksschauspiele, die heute noch blühen, sondern auch das indische Drama, denn auch dieses war ursprünglich ein Stegreifschauspiel.

Das klassische Drama der Inder hat die eigentümliche Form, daß die Prosa beständig durch Strophen in den mannigfachsten Metren unterbrochen wird. Solche Strophen gehörten in der vorklassischen Zeit zu dem ersten Bestande des Schauspielers. In der Prosa blieb ihm die größte Freiheit. So ist es bis auf den heutigen Tag bei den Volksstücken geblieben. Volksstücke sind in Indien nie aufgezeichnet worden. Der Regisseur macht seine Schauspieler kurz mit dem Inhalt des aufzuführenden Stückes bekannt und überläßt die Aufführung ihrem Improvisationstalent. Wir haben literarische Nachbildungen von Volksstücken aus Bengalen und Nepal, die alle den gleichen Charakter tragen. Die Verse sind fixiert, für die Prosa werden nur Andeutungen gegeben, und zwar bei den nepalisischen Stücken in den Landesdialekten.

Die indischen Dramen haben oft einen sehr bedeutenden Umfang. Stücke von sieben und zehn Akten sind nichts Seltenes, ja das Mahanāṭaka hat in seiner Bearbeitung sogar vierzehn. Von einer Abart, dem Samavakāra, einem Spektakel- und Ausstattungsstück, wie sie noch heute in Indien bei großen Festen aufgeführt werden, erfahren wir die genaue Zeitdauer der Vorstellung. Es hatte nur drei Akte; aber der erste Akt spielte $9^1/_2$ Stunden, der zweite $2^1/_2$, nach anderen $3^1/_4$, der dritte $1^1/_2$ Stunden, eine Dauer, die auch den eifrigsten Theaterbesucher befriedigt haben dürfte.

Aber das Theater war mit dem Drama noch nicht zu Ende.

Auf das Schauspiel folgte im Volkstheater stets eine Posse. Da die Aufführungen erst nach Sonnenuntergang begannen, so dauerten sie die ganze Nacht. Die Posse wurde erst gespielt, wenn der Morgen graute[1].

[1] Rosen, Die Indarsabhā des Amānat, Leipzig 1891, S. 4., Anm.

In diesen Possen bildete das Auftreten und die Rolle des Lustigmachers den Höhepunkt. Sein Name ist Vidūṣaka.

In dem ältesten Lehrbuch der Schauspielkunst, dem Bharatīyanā-yaśastra, wird außer dem Helden und der Heldin des Stückes dem Vidūṣaka eine eigene Schutzgottheit zugeteilt; allen übrigen Darstellern ist eine und dieselbe Gottheit gegeben. Es heißt darin: „Den Helden schützt Indra, die Heldin Saravatī, den Vidūṣaka die heilige Liebe Om, die übrigen Personen Siva."

Bhārata lehrt, daß der Vidūṣaka darzustellen sei als Zwerg, mit hervorstehenden Zähnen, bucklig, als Brahmane, mit verzerrtem Angesicht, kahlköpfig und gelbäugig. Viśvanātha in seinem Sāhityadarpana sagt, er solle seinen Namen von einer Blume, dem Frühling u. dgl. haben, durch sein Benehmen, seine Gestalt, seine Kleidung und Sprache Heiterkeit erregen, am Zank Gefallen finden und sich auf seinen Vorteil verstehen, d. h. auf Essen und Trinken bedacht sein. In den erhaltenen Dramen ist dies ein Hauptcharakterzug des Vidūṣaka. In der Mrechaṭika, wo er als Freund des verarmten Kaufmanns Cārudatta auftritt, beginnt er seinen Monolog mit der Klage, daß die schöne Zeit vorüber sei, wo er sich an dem Konfekt satt aß, das Tag und Nacht mit Sorgfalt bereitet wurde und herrlichen Duft ausströmte. Damals habe er an der Tür des inneren Hauses gesessen, von Hunderten von Näpfen umgeben wie ein Maler, mit den Fingern bald von hier, bald von dort genascht und dann wie ein Ochse auf dem Marktplatz wiedergekäut.

In den Vikramorvaī des Kālidāsa vergleicht der Vidūṣaka den aufgehenden Mond mit einem Zuckerkuchen. Als in der Ratnāvali der König ihn aufforderte zu hören, was ein sprechender Narr sagt, antwortete er, der Narr sage, der König möge ihm, dem Vidūṣaka, zu essen geben. In beiden Fällen muß er sich vom König vorhalten lassen, daß bei einem Schlemmer sich alles nur um das Essen drehe.

Der gleiche Zug der Naschhaftigkeit und Freude an gutem Essen tritt in allen Stücken hervor, in denen er erscheint, und dementsprechend ist er in den prachtvollen Reliefs auf den Portalen des großen Tope von Sāñci in Mittelindien aus den ersten Jahrhunderten n. Chr. als Zwerg mit dickem Bauche abgebildet[2].

Oft wird auch auf seine Häßlichkeit angespielt. Er wird ein gemalter oder roter Affe genannt. Er selbst trägt kein Bedenken, sich mit einem Affen zu vergleichen und seinen Glatzkopf zu verspotten. Er weicht darin von den lustigen Personen aller Burlesken anderer Nationen ab, die sich, mögen sie noch so ungestaltet sein, ihrer Schönheit rühmen.

Seine Häßlichkeit gibt ihn dem allgemeinen Gelächter preis, ebenso seine Dummheit, die aber oft geheuchelt ist und aus seiner Verschlagenheit entspringt.

Er ist der verschmitzte Kuppler des Königs, aber ebenso regelmäßig bringt er durch seine Ungeschicklichkeit und Schwatzhaftigkeit den König in die größte Verlegenheit gegenüber der Königin, so daß er vom König zwar „Freund", aber ebensooft auch „Dummkopf" genannt wird.

Hervorstehende Charakterzüge sind ferner seine Eitelkeit, seine Unwissenheit, seine Furchtsamkeit, die aber sofort in Frechheit umschlägt, wenn die drohende Gefahr vorüber ist, seine Lust, an andern alles zu tadeln, was seine Bequemlichkeit stört, seine Grobheit endlich gegen alle, die seinen Freund, den Helden, zu einer anderen Ansicht bestimmen wollen, wie er selbst hegt.

Alle diese hervorstehenden Eigenschaften haben ihm zu seinem Namen verholfen. Vidūṣaka bedeutet nämlich „Schlechtmacher", „Tadler", „Verspotter"; doch damit ist sein Charakter keineswegs erschöpft.

Der Vidūṣaka ist stets zum Streit geneigt und immer bereit, darauf loszuschlagen. Häufig hat er damit aller-

[2] Schlaginweit, Indien in Wort und Bild, Leipzig 1881, II. Bd., S. 12.

dings nur den Erfolg, daß er selbst ordentlich geprügelt, gefesselt und eingesperrt wird, und dies sogar von Frauen.

Seinem Stande nach ist er Beamter, also Mitglied der ersten, der Priesterklasse des indischen Volkes. Dies allein schon zeigt seine große Volkstümlichkeit auf das deutlichste. In den indischen Possen werden nämlich mit Vorliebe die Priester aller indischen Religionen verspottet. Ihre Heuchelei, Selbstüberhebung, Begehrlichkeit nach Weibern, berauschenden Getränken und leckeren Speisen sind ein unerschöpfliches und dankbares Thema. Es herrscht heute noch in den Volksstücken, wie es im Altertum in den literarischen Dramen eine Hauptrolle spielte.

Dieser seiner Abstammung ist es auch zuzuschreiben, daß der Vidūṣaka nicht wie alle anderen Männer seiner Kaste in den Dramen das vornehme Sanskrit spricht, sondern wie die Männer niederen Standes und die Frauen, außer den Nonnen und den Hetären, das vulgäre Prākrit, weil es ein Überbleibsel aus jenen alten Volksstücken ist, in denen wohl nur der Volksdialekt gesprochen worden war.

In Indien haben sich die Priester schon früh der Literatur bemächtigt. Es ist ganz undenkbar, daß sie eine Figur wie den Vidūṣaka, der eine Parodie ihrer Standesgenossen im allgemeinen und in einzelnen Stücken wohl auch bestimmter hervorragender Persönlichkeiten ihrer Kaste darstellte, in das Kunstdrama aufgenommen hätten, wenn sie nicht im Bewußtsein des Volkes so innig mit dem Schauspiel verknüpft gewesen wäre, daß eine Entfernung daraus unmöglich erschien.

In dem altindischen Vidūṣaka finden wir demnach alle Eigenschaften vor, die in späterer Zeit zum eisernen Bestand der Hanswürste aller Völker gehören. Alle Züge des indischen Lustigmachers kehren bei dem europäischen wieder, und zwar in so überraschender Gleichheit, daß über die Identität der Figuren kein Zweifel herrschen kann. Bereits Christian Lassen, der Begründer der indischen Altertumswissenschaft, hat den Vidūṣaka den „indischen

Zwei Zanni vor dem Podium
Kupfer von Callot

Vertreter des deutschen Hanswursts und des italienischen Policinello und Arlequino" genannt[3], ohne aber die Vidūṣakafigur als den Ahnen dieser volkstümlichen Spaßvögel anzusprechen, wie dies Professor Dr. Richard Pischel tat, dessen Ausführungen ich bis hierher gefolgt bin[4].

Dem berühmten Hallenser Indiologen ist Vidūṣaka das Urbild der Hanswürste aller Zeiten und Völker. Dem tritt Hermann Reich, der Geschichtsschreiber des Mimus, entgegen.

Auf Grund einer lückenlos geschlossenen Beweiskette kommt Reich zu dem Schluß, daß Vidūṣaka und seine Kollegen wohl einen gemeinsamen Stammbaum haben, aber der Vidūṣaka von diesem ebenso ein Zweig sei wie der Hanswurst, der Jean Potage, Signor Maccaroni, Jack Pudding, der Pickelhering und der Paprika Jancsi.

Die Wurzel, der alle diese Typen der Volkskomödie entsprossen sind, heißt Mimus calvus, und seine Wiege stand in Hellas und nicht im Lande der Bajaderen.

Im sechsten Jahrhundert n. Chr. blühte Kâlidâsa, der Klassiker des indischen Dramas. Im ersten Jahrhundert n. Chr. Philistion, der Klassiker des Mimus, aber vier Jahrhunderte vorher hat der dickbäuchige Spaßmacher die jubelnde Menge in Griechenland begeistert.

Der Vidūṣaka ist der Sohn des Mimus, sein Ältester, und ihm wie ein Ei dem andern ähnlich.

Er hat den Buckel, den kahlen Schädel, den Fettwanst, das schmierige Äußere, den affenähnlichen Gesichtsausdruck vom Mimus, sogar den Namen! Schlechtmacher, Tadler, Verspötter ist direkte Übersetzung von derisor und μῶκος, wie Martial den berühmten Mimen Latinus nannte. Nur den Phallus, das Attribut des Mimus, führt der Vidūṣaka nicht mehr. Er hat ihn als unzeitgemäß an seinen Sohn, den javanischen Semar, abgegeben, der ihn heute noch voll Grazie schwingt.

[3] Indische Altertumskunde, Bonn 1844–1862, IV. Bd., S. 829. — [4] Die Heimat des Puppenspiels, Rede bei Antritt des Rektorats, Halle a. S. 1900.

In Indien hat im achten Jahrhundert unserer Zeitrechnung Bhavabhūti, nächst Kālidāsa der gefeiertste dramatische Dichter Indiens, versucht, den Vidūṣaka von der Bühne zu treiben. Dies ist ihm ebensowenig gelungen, wie fast ein ganzes Jahrtausend später dem Professor Gottsched mit der Karoline Neuberin.

ITALIENER

Als unter den despotischen Kaisern und in den Zeiten nach dem Einbruch der Germanen die eigentliche Komödie in Italien aufhörte, dauerten doch die Spiele der Mimen, die sich der atellanischen Possenspiele bemächtigt hatten, noch immer fort. Die Schriftsteller gedenken ihrer noch im sechsten und dreizehnten Jahrhundert, und es ist kein Zweifel, daß die uralte Stegreifkomödie, die Commedia dell'arte, nach und nach aus den Mimen entstanden ist und sie diesen Spielen wie die Charaktere ihrer Schauspieler, so auch deren Kleidung entlehnt hat.

Den Namen Commedia dell'arte, d. i. Berufskomödie, tragen diese Stegreifstücke, weil sie von Komödianten dargestellt wurden, die aus ihrer Kunst ein Gewerbe machten. Sie verbreiteten sich gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts, als die gelehrte Komödie zu verfallen begann.

Besonders eng lehnte sich die Commedia dell'arte an die Dialektlustspiele des Paduaners Angelo Beoleo, nach dem von ihm selbst dargestellten bäuerischen Helden mehrerer seiner Komödien Ruzante genannt (1502—1542), und seines Nachahmers, des lustigen Schauspielers und Dichters Andrea Calmo (1510—1570) aus Venedig. Wie in den Stücken dieser Possenautoren findet auch in den improvisierten Komödien der Dialekt Verwendung, auch hier tritt der Verfasser zugleich als Schauspieler auf, auch hier kehren die Hauptpersonen in den Stücken immer wieder. Ruzante (ruzarre = scherzen) bearbeitet in seinen ersten

Stücken in „Piovana“ (Pfarreikomödie) und in „Vaccaria“ (Kuhkomödie) die plautinischen Possen „Rudens“ und die „Asinaria“ für die Volksbühne. In diesen wie in seinen weiteren drastischen Spielen spricht jede der komischen Personen eine andere Mundart, nämlich Venezianisch, Bolognesisch, Bergamaskisch, den Dialekt von Padua, das Florentinische und sogar das mit Italienisch vermengte Neugriechische. Ebenso führte er den Pantalon, dem er venezianisches Kostüm gab, auf der Bühne ein, den bolognesischen Doktor und den bergamaskischen Bedienten. Calmo überbietet seinen Vorgänger noch darin, daß er neben den heimischen Idiomen gelegentlich sogar Griechisch, Deutsch und Slavisch sprechen läßt. Er entfernt sich aber damit von Ruzantes Natürlichkeit und Einfachheit.

Die verschiedenen Mundarten und die feststehenden Masken bleiben ständiges Requisit der Stegreifkomödien. Man schrieb für sie nur den Gang der Handlung in allgemeiner Kürze nieder und deutete — darum hieß das Niedergeschriebene scenario — die Einteilung in Szenen an. Den Dialekt wählten sich die Schauspieler selbst, die immer denselben Charakter, dieselbe Sprache in dem immer gleichbleibenden Kostüm vertraten.

Das älteste Szenario, das wir besitzen, stammt aus dem Jahre 1568. Ferner hat sich eines von dem Neapolitaner Giovan Battista della Porta (1530—1615) erhalten, der darnach seine gelehrte Komödie „La Trappolaria“ verfaßte, die dem Plautus entnommen ist.

Von den Höfen und Akademien ausgeschlossen, blieb die Commedia dell'arte immer im Volke, das diese Anhänglichkeit mit zärtlichster Gegenliebe vergalt. Da sie nur für das Volk schuf, ihre Gestalten nur dem Volke entnahm, blieb ihr das Volk auch in allen Wandlungen bis zur Gegenwart treu, trotzdem ihre Blütezeit längst vorüber und sie nun von der Schau- zur Marionettenbühne übergegangen ist.

Jede italienische Provinz lieferte der Commedia dell'arte

eine Maske und ihren charakteristischen Typus. Bologna, wie erwähnt, die Stadt der seit alters her weltberühmten Universität, in dem Doktor, den lächerlichen Pedanten. Das allmächtige, reiche und handeltreibende Venedig den alten täppischen Kaufmann Pantalone; das damals den Spaniern unterworfene Neapel den Hauptmann Spavento, den Matamoros (Maurentöter), den Miles gloriosus, den Bramarbas und Eisenfresser, wie ihn Andreas Gryphius in seinem Don Horribilicribrifax zeichnete. Bergamo endlich, von dem der Ruf ging, daß sein Pöbel aus Gecken und Betrügern bestehe, steuerte die dummdreisten, verschmitzten Diener Arlecchino und Brighella bei.

Dieser Stamm wurde in den Jahrhunderten der Blüte der Commedia dell'arte ganz bedeutend vermehrt, so besonders im achtzehnten Jahrhundert, dem goldenen Zeitalter der Stegreifkomödie und der Stegreifkomödianten.

Diese Histrionen hatten keinen festen Wohnsitz, sondern wanderten bald hierhin, bald dorthin, um irgendeine große Festlichkeit, etwa die Hochzeit eines Fürsten, verherrlichen zu helfen. Von den italienischen Höfen zogen sie nach denen Österreichs, Bayerns, Spaniens, Englands und Frankreichs. Die berühmteste dieser Schauspielertruppen, die „Gelosi", d. h. die Eifersüchtigen, wurden dreimal an den französischen Hof geladen.

Sie standen unter der Leitung Flaminio Scalas, des Reformators der Stegreifkomödie. Seine dramatischen Werke liegen in seinem „Teatro delle favole rappresentative overo la ricreatione comica, boscareccia e tragica divisa in cinquante giornate" (Theater der dramatischen Stoffe oder komische, pastorale und tragische Unterhaltung, eingeteilt in fünfzig Tage), erschienen 1611 in Venedig, gesammelt vor.

Zu den stehenden Masken in diesen Stücken gehörten der Arlecchino, Pantalone, Buratino, Gratiano Dottore, Capitano Spaventa, Cavicchio, Pedrolino und noch andere mehr.

Callot: Pantalone
Im Hintergrund die Bühne mit dem Dottore

Die Vorrede zu dem genannten Werke Scalas schrieb das berühmteste Mitglied der „Gelosi", nämlich „Capitan Spaventa da Vall' inferna", d. i. der Hauptmann Schreck aus dem Höllental, mit seinem bürgerlichen Namen Francesco Andreini aus Pistoja. Neben ihm glänzte seine Frau Isabella aus Padua (1562—1604). Sie war „schön von Ruf, schön von Körper und sehr schön von Geist". Sie sang und spielte, schrieb neben ihrer Muttersprache noch Lateinisch, Spanisch und Französisch und wurde von Torquato Tasso, Gabriello Chiabrera und Giambattista Marino gefeiert.

Den „Gelosi" folgten die „Fedeli" (Treuen).

Sie standen unter der Leitung des berühmten Florentiner Komikers Giambattista Andreini (1587—1652), Francescos Bruder, der auch als fruchtbarer Dichter in der Nationalliteratur Italiens weiterlebt. So schrieb er die lyrische Tragödie „Adamo" (Adam), die Milton zu seinem „Verlorenen Paradies" angeregt haben soll.

Als weiblicher Star der „Fedeli" glänzte des Direktor Andreinis Gattin Virginia Ramponi, die ebenfalls von Marino verherrlicht wurde.

Den größten und nachhaltigsten Erfolg erhielten diese wandernden Mimen in Frankreich.

Dort war die italienische Farce keine Neuheit mehr. Heinrich II. und Katharina von Medici hatten bereits im Jahre 1548 in Lyon die „Calandria" des späteren Kardinals Bernardo Dovizi (1470—1520), nach seinem Geburtsort im Casentino „Bibbiena" genannt, aufführen lassen, „die Farce voll lustiger und unanständiger Spässe", über die aber, wie das französische Herrscherpaar, die feinsten Damen des italienischen Hochadels, der Papst und die Kardinäle sich vor Lachen schüttelten.

Immerhin währte es fast noch drei Jahrzehnte, ehe Francesco Andreini aus der Provinz nach Paris durfte. Mit der Erlaubnis von König Heinrich III. spielte die Gesellschaft unter ungeheurem Zulauf trotz des Widerspruchs der Geist-

lichkeit und des Parlaments im Palais Bourbon ihre obszönen Stegreifkomödien. Auch hier eroberte sich besonders Isabella Andreini die Herzen der Pariser, und der Triumph, den sie feierte, fand seinen Ausdruck in einem Poem Isaac du Ryers, das mit den Versen schloß:

Divin esprit dont la France
Adorera l'excellence
Mille ans après son Trépas:
(Paris vaut bien l'Italie)
L'assistance te supplie
Que tu ne t'en aille pas.

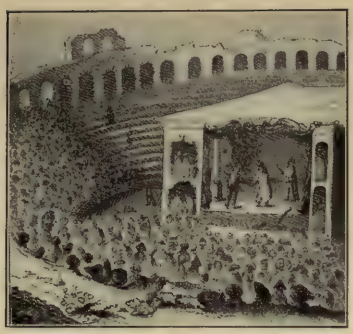
Nach dem Tode Isabellas zog sich Francesco Andreini von der Bühne zurück.

Weitere Truppen spielten dann 1584 und 1588 in Paris, wo auch sie große Erfolge hatten.

Gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts begann der Verfall der Stegreifkomödie.

Die Nachahmung des französischen Theaters im Norden sowie die Verbreitung des Melodramas im Süden gaben ihr den Gnadenstoß.

Der Schauspieler Luigi Riccoboni aus Modena (1674 bis 1753), der später auch Werke über das Theater verfaßte, so „Storia del teatro italiano" (Geschichte des italienischen Theaters), „Osservazioni sul Molière" (Bemerkungen über Molière), „Riforma del teatro" (Reform des Theaters), wollte durch verständige Verquickung der Stegreifkomödie mit der literarischen die alten italienischen Lustspiele des sechzehnten Jahrhunderts auf der Bühne seines Vaterlandes halten, die er abwechselnd mit Überarbeitungen französischer Lustspiele und mit seinen eigenen Stücken zur Aufführung brachte. Er ließ auch die Melodramen Apostolo Zenos (1668—1750) ohne Musik spielen, wodurch er das Lustspiel den Stegreifkomödianten aus der Hand zu nehmen und es zu reformieren und moralischer zu gestalten beabsichtigte.



Goldonis Reformwerk

Nach Zeichnungen von P. A. Novelli, gestochen von Baratti und Giampiccoli, Venedig 1670

1. Der zwölfjährige Carlo Goldoni in einer Frauenrolle auf der Bühne von Perugia,
2. eine Commedia dell'arte in der Arena von Verona,
3. die Hauptdarsteller der venezianischen Stegreifkomödie,
4. Carlo Goldoni überrascht seine Freunde mit seinem ersten Drama, dem „Belisario",
5. Szene aus dem Stück „Die Flegel" von Goldoni,
6. Pantalone in Goldonis „Der eifersüchtige Geizhals" (II. Akt, Szene 16).

Als er sich jedoch bei einer Aufführung der „Scolastica" Lodovico Ariostos durch das Publikum gezwungen sah, die Vorstellung abzubrechen, gab er das Unternehmen auf und ging nach Frankreich, wohin ihn der Herzog Regent im Jahre 1716 berufen hatte[1]. Dort stand er der mit 15 000 Livres subventionierten Commédie italienne im Theater de Bourgogne vor. 1719 führte er in Paris die Parodien ein.

Inzwischen war aber schon der Mann geboren, der das beenden sollte, was Riccoboni mit unzulänglichen Mitteln erstrebte, nämlich Carlo Goldoni (1707—1793), dem Italien seine Nationalkomödie verdankt.

Zu Goldonis Zeit war die Comedia dell'arte bereits völlig entartet. Sie war durchsetzt von gymnastischen Spielen und fast ganz in den Händen von Gauklern.

Bei seinen Reform plänen begann Goldoni zuerst mit der Stegreifkomödie, die er zu einem realistischen Lustspiel umgestalten wollte. „In seinen ersten Komödien, die durchweg Stegreifkomödien und spanischen oder französischen Ursprungs waren, hatte er nur die vier Hauptmasken verwendet, nämlich Pantalone, Arlecchino, Brighella und den Dottore, die übrigen gestrichen. Auch jetzt ließ er seine Schauspieler jene vier Rollen improvisieren, für die Nebenfiguren dagegen lieferte er fertig ausgeführte Rollen. So konnte er schon wenigstens einen Teil seiner Personen frei nach seinem Belieben handeln und sprechen lassen und damit reizende Typen schaffen, so Dienstmädchen, Industrieritter, Hausfreunde usw. Dann zog er die Liebespaare, die bis dahin in der Komödie eine ganz untergeordnete Bedeutung besessen hatten, hervor und verlieh ihnen so viel Interesse, daß sie die Masken in den Hintergrund drängten, die sich nun selbst mit den Nebenrollen, Diener, Wirte, Väter, begnügen oder ganz von der Bühne abtreten mußten. So wurde die Stegreifkomödie

[1] Dr. Berth. Wiese und Prof. Erasmo Pércopo, Geschichte der italienischen Literatur, Leipzig und Wien 1899, S. 435 ff.

zerstört, und Goldoni konnte die ewig menschliche Komödie an ihre Stelle setzen[2]."

In Italien verkannt, von Widersachern angefeindet und verfolgt, wandte sich Goldoni nach Paris, dem Dorado der italienischen Komödianten. Aber auch hier hatte er in den ersten Jahren seines Aufenthaltes bedeutende Anstrengungen zu machen, um von der alten Commedia dell'arte zu seiner neuen Komödie hinzuleiten.

Die Hauptschwierigkeit beim Kampf gegen die Stegreifkomödie bildete die Beseitigung der alten Lieblinge des Volkes, jener stehenden Masken, die als unzertrennlich von der Comedia dell'arte galten.

Hier eine kurze Charakteristik der bedeutendsten dieser grotesken Geschöpfe der italienischen Stegreifkomödie.

a) ARLECCHINO

Es ist jetzt entschieden, daß der Charakter des Harlekins noch von den alten mimischen Spielen herstammt, wie schon Riccoboni angenommen hatte. Der Histrio mit dem Hundertfleck, dessen ich bei den mimischen Spielen der Römer gedacht habe, ist der Urahn des Harlekins gewesen. Auch seine Kleidung stimmt mit der des Arlecchino überein. Woher käme sonst dieses absonderliche Kostüm, das niemals Mode gewesen? Stücke von rotem, blauem, gelbem und grünem Tuche, dreieckig geschnitten, sind nach der Form eines Wamses zusammengenäht, kleine Schlurfen ohne Absätze, ein kleiner Hut, der den geschorenen Kopf bedeckt, und eine schwarze Larve, die keine Augen, sondern bloß zwei kleine Löcher zum durchsehen hat. Alles dies läßt sich recht gut erklären, wenn man den Harlekin für den Nachfolger derjenigen Mimen annimmt, die mit geschorenen Köpfen und barfuß gingen (Planipedes). Denn die Füße des Harlekins sind bloß mit Leder umwickelt, ihre Sandalen ohne Absätze. Seine schwarze Larve deutet ebenfalls auf

[2] Wiese-Pércopo, S. 476.

die Mimen hin, die ihr Gesicht mit Ruß schwärzten. Vom Kopf bis auf die Füße hinab ist demnach die Kleidung des Harlekins nichts anderes als das entsprechend nachgeahmte Kostüm der alten Mimen bei den Lateinern. Dazu kommt noch das komische Schwert der alten Mimen, das wir auch bei dem Harlekin finden, das aber Riccoboni nicht kannte. Dieser sucht seine Meinung noch dadurch zu beweisen, daß Harlekin und Scapin bei den toskanischen Schriftstellern Zanni hießen, eine Bezeichnung, die wahrscheinlich von dem lateinischen Sannio stammt, von dem Cicero im 2. Buch de Oratore eine Beschreibung liefert, die vollkommen auf den Charakter des Harlekins paßt. Carlo Dati und nach ihm auch Menage behaupten dagegen, daß Zanni so viel wie Giovanni sei, was in der toscanischen Sprache abgekürzt Gianni laute; oder weil einer der ersten Harlekine vielleicht Gianni geheißen habe. Menage führt zum Beweis seiner Abstammung aus dem Spanischen des Covaruvias da Bobo Juan an, und Dati zitiert eine Stelle aus einer im Stil des Merlin Coccai verfaßten Schrift, wo der Verfasser, indem er von einem Menschen, der in der Komödie die Rolle des Zanni vorstellte, sagt: fecerat Joannem. Alles das hat Riccoboni ausführlich zu widerlegen gesucht. Doch ist es auffallend, daß die lustigen Personen fast bei allen neuzeitlichen Nationen den Namen Johann führen, wie Hanswurst, Jack, Jean Potage, Hansdumm, Hansdampf, Hans in allen Gassen. Allerdings ist hieraus nicht viel zu schliessen, da man auch aus dem Namen Nikolaus ohne seine Schuld das verächtliche Wort Nickel gebildet hat, wodurch im allgemeinen eine widerwärtige Person, inbesondere ein liederliches Weib angedeutet wird; falls es nicht etwa von dem Namen des Kaninchens herkommt, um die Geilheit anzudeuten.

Batteux sucht den Harlekin vom griechischen Satyr herzuleiten. Er erklärt: der Harlekin in gewissen italienischen Stücken hat fast alle Kennzeichen eines Satyrs. Man sehe nur seine Maske an, seine Umgürtung, sein Kleid, das wie

angeleimt ist und ihm fast das Aussehen eines Nackten gibt, seine überzogenen Knie, die man sich als hineingehend denken kann: so fehlt ihm nichts mehr als der Schuh mit gespaltenen Klauen. Man füge noch hinzu seine Neckereien, seine Sprünge, seinen Stil, seine Scherzreden, den Ton seiner Stimme: alles dies macht in der Tat eine Art von Satyr aus. Der Satyr der Alten kam dem Bocke nahe; der Harlekin ähnelt der Katze; es bleibt immer ein Mensch, in dem ein Tier steckt. Wie spielten nach Horaz die Satyre? Mit einem Gotte, mit einem Helden, der in einem hohen Tone sprach. Ebenso erscheint Harlekin zugleich mit Simson; er figuriert auf groteske Art neben einem Helden; er spielt selbst den Helden; er stellt den Theseus vor.

So viel Wahrscheinlichkeit es hat, daß das Geschlechtsregister des Harlekin sich im entferntesten Altertum verliert und mehrere Ahnen ihre Attribute in seiner Person vereinigt haben, so ungewiß war bis vor kurzem noch der Ursprung seines Namens.

Die Franzosen erklären, der Name sei bei ihnen entstanden, und zwar, wie früher behauptet wurde, auf folgende Weise: Unter der Regierung Heinrich III. kam eine Gesellschaft italienischer Komödianten nach Paris, unter denen ein junger, lustiger Bursche war, der oft in das Haus des Herrn Harlay de Chanvalon verkehrte; seine Kameraden nannten ihn deshalb entweder aus Spott oder Neid Harlequino oder den kleinen Harlay, weil die Italiener gewohnt waren, die Günstlinge vornehmer Leute nach deren Namen zu benennen. Menage erzählt, daß er diese Etymologie von einem Herrn Guyet habe, der dies von dem Harlequino selbst bei seiner zweiten Reise nach Frankreich unter Ludwig XIII. gehört habe. Ferner hätte ihm ein Herr Forget berichtet, daß dieser Harlequino den Herrn von Chanvalon auf dem Theater seinen Paten genannt.

Es fragt sich, wer dieser Harlay de Chanvalon gewesen? Gundling nimmt an, er sei der Liebhaber der Königin Margareta gewesen, der diesen Namen führte, und dem

Heinrich III. selbst vorgeworfen, daß seine Schwester mit ihm einen Sohn gezeugt hätte[3]. Andere glauben, es wäre der Präsident Achilles von Harlay gewesen, in dessen Hause dem Harlequino Zugang gestattet worden sei. Allein, das ist schwer zu glauben, wenn man den Charakter des Achilles von Harlay betrachtet, der, so wie die andern obrigkeitlichen Personen seiner Zeit, kaum einen Pickelhering in seinem Hause gelitten hätte.

Alle diese Ansichten werden aber dadurch widerlegt, daß der Name Harlekin schon früher vorkommt. Man findet ihn bereits in einem Briefe des lustigen Predigers Johann Raulin, den dieser an Johann Standouk schrieb, und zwar in der Ausgabe seiner Epistolae von 1520. Raulin ist schon 1514 gestorben. Ebenso falsch ist die Meinung, daß das Wort Harlekin unter Franz I. entstanden sei, um den Kaiser Karl V. (Charles Quint) zu verspotten, so wie die Engländer eine Hure Harlot nennen, von einer gewissen Charlotte, die Wilhelm des Eroberers Liebste war. Franz von Harlay Chanvallon wurde auch von seinen Feinden Harlay Quint genannt, weil er der fünfte Erzbischof von Paris war, oder weil nach Menages Mutmaßung der Name Harlekin von seiner Familie abstammen sollte. Ebenso hat Hottomann dies Wort in seinem Anti-Chopinus.

Bei Gundling aber findet man noch eine Ableitung desselben Wortes von den Italienern. Er sagte: Sie machten den Signor Arlecchino zu ihrem Landsmann, indem sie ein ganzes Buch von ihm, seiner Familie und seinen Begebenheiten herumtrugen. Dieser Arlecchino sei Priester in Toskana gewesen, der sich durch seine Bouffonerien einen unsterblichen Namen gemacht, also daß man ganze Historien von ihm verfertigt. Ich will die Fehler, die hier von Gundling begangen werden, nicht rügen, sondern bloß bemerken, daß darunter der bekannte Piovano Arlotto gemeint ist, den Gundling mit dem Harlekin verwechselt.

[3] Nic. Hieron. Gundling, Gundlingiana, Halle 1715–1728, XXXI. Stück, S. 87.

Seit Otto Driesens Untersuchungen ist das Rätsel des Harlekinnamens gelöst. Harlekin oder Herlekin ist französisch und bedeutet einen Dämon, etwa wie unseren Hackelberg, den Anführer der wilden Jagd[4]. Der Teufel galt ja den Mysteriendichtern und dem Volke, so lange es nicht für ein freundliches Wort über den Gottseibeiuns den Scheiterhaufen zu fürchten hatte, immer für einen dummen, kinderleicht zu prellenden Gesellen, daher für eine lächerliche Figur, bei deren Ausmalung sich der köstliche, unverfälschte Volkshumor ausleben konnte.[5]

Der Charakter des alten Harlekins war ein Gewebe von quecksilberner Beweglichkeit und übertriebener Possenreißerei, so daß er fast immer in der Luft zu schweben schien und beinahe den Springer spielte. Er war unverschämt, spöttisch, ein Schalksnarr, niedrig und besonders sehr schmutzig in seinen Ausdrücken. Ungefähr um 1560 veränderte sich der Charakter dieser Maske. Der neue Harlekin legte alles ab, was ihm aus dem vorigen Jahrhundert noch anhing. Er wurde ein unwissender, im Grunde einfältiger Bedienter, der sein möglichstes tat, um witzig zu sein, und seine Scherze bis zur Bosheit trieb. Er war Schmarotzer, feig, untreu, vielbeschäftigt, ließ sich aber aus Furcht oder Eigennutz in alle Arten von Schelmerei und Betrügerei ein.

Der Harlekin ist der Glanzpunkt der Commedia dell'arte. Er ist ein Chamäleon, das alle Farben annimmt, ein Charakter, der in den Händen eines intelligenten Mannes der Mittelpunkt des Stückes wird. Die improvisierte Rede ist sein Probierstein. Der neue Harlekin beobachtet gewisse komische Gebärdenspiele und Possen, die sich Jahrhunderte hindurch vom Vater auf den Sohn fortgeerbt haben. In Italien war die erste Frage an einen Arlecchino, ob er auch flink genug sei, Purzelbäume zu schießen, zu springen und zu tanzen.

Sulzer charakterisiert den Harlekin: Er ist dem Anschein

[4] Der Ursprung des Harlekins, Berlin 1907. — [5] Aug. Wünsche, Der Sagenkreis vom geprellten Teufel, Leipzig und Wien 1905.

nach ein einfältiger, sehr naiver und geringer Kerl oder allenfalls ein Possenreißer. Im Grunde aber ein sehr listiger, dabei witziger und scharfsichtiger Bube, der an andern jede Schwäche und Torheit sofort erkennt und sie auf geistreiche, aber sehr naiv scheinende Art bloßstellen kann. Einige Kunstrichter finden, daß eine solche Person dem guten Geschmack des Schauspiels hinderlich sei und die komische Bühne erniedrige. Es ist aber nicht schwer zu zeigen, daß dieses Urteil übereilt und der Harlekin in vielen Fällen beinahe unentbehrlich war. Wenn es darum zu tun ist, daß ein wirklicher Narr in seiner vollen Lächerlichkeit erscheine, so darf man ihm nur einen guten Harlekin zur Seite setzen. Freilich ist es eben nicht nötig, daß er ein Narrenkleid trägt und überall Possen ausführt, denn dadurch fällt er leicht ins Pöbelhafte. Seine Hauptaufgabe muß es sein, das Lächerliche, das in den Schein des Ernstes oder der Würde gehüllt ist, an den Tag zu bringen, dem Schelm die Maske abzuziehen und ihn dem Spotte preiszugeben. Dies ist ohne Zweifel der größte Nutzen, den man von der komischen Bühne erwarten kann, und er ist an sich selbst keineswegs gering. Es gibt Menschen, ruchlos genug, sich über alles wegzusetzen, was gesetzmäßig, billig, menschlich ist; bei denen die stärksten Vorhaltungen von Vernunft und Recht nicht den geringsten Eindruck machen, deren Torheit und Schalkheit durch nichts zu hemmen ist: diese muß man dem Harlekin preisgeben. So sehr sie über allen Tadel erhaben sind, so empfindlich wird sie der Spott treffen. Denn solche Leute dünken sich eben dadurch groß, daß sie sich über alles wegsetzen; sie glauben ihr Ansehen, ihren Rang, ihre Macht alsdann erst recht zu fühlen, wenn sie sich über das Urteil anderer erheben; durch den Spott aber stürzen sie von ihrer Höhe herab, und jetzt fühlen sie, daß sie selbst verachtet und erniedrigt sind.

Im Grunde macht der Harlekin auf der Schaubühne nichts anderes, als was Lucian, Swift und die anderen

großen Satiriker in ihren Schriften tun, in denen sie oft den Charakter des Harlekins annehmen.

Es gibt also gewisse Komödien, wo er die wichtigste Person ist. Das haben auch die humoristischen Dichter gefühlt, denen er zu niedrig war. Sie haben an seiner Stelle Bediente gebraucht, denen sie seine Verrichtung übertragen haben. Im Grunde aber sind solche Bediente livrierte Harlekine, und da, wo sie nötig sind, wäre der Harlekin immer noch besser am Platze. Aber freilich erfordert die Behandlung des Harlekins einen Meister. Es ist schwer, ihn da, wo er die wichtigsten Dinge vollbringen kann, natürlich anzubringen, und dann vermag nur ein zum Spotten aufgelegter Geist ihn völlig auszunutzen. Unter allen Geistern aber scheint der echte Spöttergeist der seltenste zu sein [6].

Unter den Harlekins hat es in Italien wie in Frankreich bei der italienischen Komödie einige gegeben, die wegen ihres vortrefflichen Spiels die Bewunderung ihrer Zeit erregten, und die nicht allein Geld und Gut, sondern auch öffentliche Ehrenbezeigungen erlangt haben.

Der Arlecchino Pietro Maria Cecchini wurde von dem Kaiser Mathias in den Adelstand erhoben.

Als Trivelin, der italienische Harlekin der königlichen Truppe zu Paris starb, übernahm der berühmte Dominico seine Rolle. Bisher war der Charakter des Harlekins der eines unwissenden und einfältigen Bedienten gewesen. Dominico aber, ein Mann von Geist, der den Geschmack der Franzosen kannte und wußte, daß nur das Geistreiche und Witzige ihnen überall willkommen war, brachte so viel gute und sinnreiche Einfälle in seiner Rolle an, daß der alte Harlekin ganz umgewandelt wurde.

Der einzige unter den französischen Dichtern, der den Harlekin mit Geschick gebraucht hat, ist de l'Isle in „Arlequin sauvage“ und in „Timon le Misantrope“.

---

[6] Sulzers Allg. Theorie der schönen Künste, Leipzig 1792—99.

Als die italienischen Komödianten in Paris anfingen auf ihrem Theater auch französische Stücke aufzuführen, beschwerten sich die französischen Schauspieler darüber beim König. Dieser ließ jene fordern, ihre Sache in Gegenwart ihrer Widersacher auszutragen. Baron, ein berühmter Schauspieler, sprach im Namen der Franzosen zuerst. Als er fertig war, gab der König dem Dominico einen Wink, nun zu reden. Nachdem dieser einige harlekinische Stellungen und Gebärden ausgeführt, fragte er den König: „In welcher Sprache befehlen Eure Majestät, daß ich reden soll?" „Rede, welche du willst," entgegnete der König: „ich bin mit allem einverstanden." „Weiter verlange ich nichts", fuhr Dominico fort, indem er dem König dankte. „Meine Sache ist gewonnen!" Der König mußte lachen, daß er so überrascht worden, und die Italiener fuhren fort, französische Stücke zu spielen.

Dieser Dominico wünschte von Santeuil einen lateinischen Vers unter das Brustbild des Harlekins, das die Vorderszene des italienischen Theaters schmücken sollte. Er kannte aber den Stolz dieses Dichters und fürchtete eine abschlägige Antwort. Er warf sich deshalb in sein Theaterkostüm, schnallte seinen Gürtel, seinen kleinen, hölzernen Degen um, nahm sein Hütchen und einen langen Mantel und ließ sich so zu Santeuil tragen. Er klopfte an, trat hinein, warf seinen Mantel ab und sprang aus einer Ecke des Zimmers in eine andere, unaufhörlich lächerliche Bewegungen und Faxen machend. Herr von Santeuil wunderte sich anfänglich über diese Erscheinung, sie fing ihn an zu belustigen, und nach und nach fand er an den Possen so viel Geschmack, daß er selber wie der Harlekin in allen Zimmerwinkeln herumlief. Endlich nahm Dominico seine Maske ab, und beide umarmten sich unter lautem Gelächter, als ob sie ein paar Freunde wären, die einander lange Zeit nicht gesehen hätten. Herr von Santeuil machte Dominico sofort den bekannten Vers: Castigat ridendo mores. Er schmückte den vordersten Vorhang.

Bei der 1760 vorgenommenen Neugestaltung des Theaters wurde er nicht beseitigt.

Der Vorhang stellte Thalia mit den Genien der Komödie und der Schäferspiele vor. Die Muse stützte sich auf ein Medaillon, unter dem die Santeuilsche Aufschrift stand.

Dominico, mit seinem Bürgernamen Biancolelli, starb, erst 42jährig, 1688 in Paris. Mit seiner minderberühmten Frau, der Schauspielerin Ursula Cortezza, hatte er zwölf Kinder.

Der letzte bedeutende Harlekin auf dem Pariser italienischen Theater war Karl Anton von Bertinazzi, Carlino genannt. Er war aus Turin gebürtig. Er bezog vom König eine jährliche Besoldung von 8000 Livres. Er starb am 5. September 1783, nachdem er 42 Jahre hindurch Paris als Harlekin erheitert hatte. Er sprach mit solcher Zungengewandtheit Französisch und Italienisch, daß die Zuhörer nie unterscheiden konnten, ob seine Rolle studiert oder aus dem Stegreif war. Noch vier Wochen vor seinem Tode, im 77. Jahre seines Alters, tanzte er auf der Bühne ein Menuett. Er heiterte alles um sich auf, obgleich er selbst im höchsten Grade hypochondrisch war.

Er ging einst zu einem Arzte, der ihn nicht kannte, klagte ihm seine Not und bat sich dessen Hilfe aus. „Ich weiß Ihnen keine bessere Kur vorzuschlagen," erwiderte dieser, „als daß Sie oft den Carlino besuchen; dies ist das beste Mittel gegen alle Hypochondrie." „Ach!" seufzte er, „ich bin selbst Carlino!"

b) DER PANTALONE

stellt einen alten venezianischen Kaufmann vor. Er hatte ursprünglich eine Art Schlafrock, Zimarra genannt, wie ihn die Kaufleute in ihren Gewölben zu tragen pflegten, und der bei einigen Advokaten, wenn sie sich in ihren Schreibstuben aufhielten, im Gebrauch war. Die Kleidung des neuern Pantalone war die gewöhnliche venezianische für die Straße bestimmte Tracht. Hosen und Strümpfe waren bei

dem alten Pantalone aus einem Stücke. Der Rock war stets schwarz, das Unterkleid rot. Als nach der Einnahme von Konstantinopel die Republik Venedig das Königreich Negroponte verlor, war die Betrübnis darüber so allgemein, daß man die Farbe des Unterkleids änderte und ebenfalls schwarz dazu wählte. Der Bart an der Maske war, wie ihn alte Kaufleute damals zu tragen pflegten. Der Bart des neuern Pantalone war hingegen ganz rund und am Kinn spitzig. Was den Charakter des Pantalones anlangt, so ist er gewöhnlich etwas einfältig, treuherzig und immer verliebt. Es wird beständig von seinem Nebenbuhler, Sohne, Bedienten oder der Zofe betrogen. Dann hat man auch einen guten Hausvater aus ihm gemacht, einen Mann von Ehre, der sehr pünktlich sein Wort hält, sehr streng gegen seine Kinder ist, der aber nach wie vor von allen hintergangen wird, mit denen er zu tun hat. Sie prellen ihn entweder um sein Geld oder suchen ihn zu zwingen, seine Tochter ihrem Liebhaber zu überlassen, wenn er sie auch schon einem andern versprochen hat[7].

Der Name Pantalone kommt eigentlich von einer Art Kleidung her, die die Venezianer ehemals trugen, in der Hosen und Strümpfe wie bei dem Trikot ein Ganzes waren. Man nannte sie Pantaloni, nach dem hl. Pantaleon, dem Schutzpatron von Venedig.

c) DOTTORE

Der Doktor kam wahrscheinlich mit dem Pantalone zugleich auf die Bühne; denn man brauchte einen alten Genossen des Pantalone. Die Tracht borgte man von den Doktoren der Universität Bologna. Die spätere Tracht des Dottores ist französische Erfindung.

Der Doktor ist ein ewiger Schwätzer, der den Mund nicht auftut, ohne eine Sentenz oder lateinische Brocken auszukramen. Einige Schauspieler haben den Doktor zu einem

[7] Floegel-Ebeling, Gesch. des Grotesk-Komischen, IV. Aufl., Berlin, 1887, S. 33.

wirklich gelehrten Manne gemacht und ließen ihn seine ganze Gelehrsamkeit, mit einer Menge von Zitaten aus lateinischen Schriftstellern bepackt, von sich strömen. Andere aber machten ihn zu einem Ignoranten, der mit makaronischem oder Küchen-Latein um sich wirft und pedantisch alle Sentenzen am unrechten Orte anbringt.

d) BELTRAMO VON MAILAND

Diese Figur war in Frankreich unter Ludwig XIII. im Schwange. Ihre Tracht hat nichts Außergewöhnliches; sie scheint das Kostüm der Zeit getragen zu haben, oder doch wenigstens die, die nicht lange vorher Mode gewesen war. Sie hat dieselbe Maske wie Scapin, der um eben diese Zeit auf das Theater kam und den Beltramo vertrieben zu haben scheint. Riccoboni selbst weiß nicht, was Beltramo für einen Charakter gehabt hat, doch glaubt er, er hätte die Rolle eines Bedienten gespielt. Baretti und Napoli Signorelli nennen ihn einen mailändischen Einfaltspinsel.

e) SCAPINO

Scapino ist was die Sklaven in den Komödien des Plautus und Terenz waren. Er ist ränkesüchtig, verschmitzt, spitzbübisch und hilft gern der liederlichen Jugend, wenn sie auch noch so Schlimmes im Schilde führt. Wie Harlekin ist auch er immer aus Bergamo gebürtig.

f) CAPITANO

Der alte italienische Kapitän ging im Mantel, Wams, Pluderhosen und Halbstiefeln; manche seiner Darsteller trugen auch einen Koller. Ihm folgte der spanische Kapitän, der in seiner Nationaltracht gekleidet war. Als Karl V. durch Italien reiste, wurde der Spanier zuerst auf die Bühne gebracht, und er vertrieb bald den alten italienischen Kapitän. Sein Charakter ist der eines Aufschneiders, der am Ende vom Harlekin durchgeprügelt wird.

Drei Figuren aus der Comedia dell'arte
Handzeichnung von Jacques Callot

g) SCARAMUCCIA

Der spanische Kapitän verlor sich 1680 von der Bühne, und an seine Stelle trat der neapolitanische Scaramuccia, der auch den gleichen Charakter hat. Ganz schwarz gekleidet, ist seine Tracht die spanische, die so lange in Neapel bei Hofleuten und Beamten gebräuchlich war. In Frankreich hat man ihn zu mancherlei Rollen verwendet, in Italien aber lediglich zu der des Kapitäns.

h) GIANGURGULO

Riccoboni erklärt, auch der Charakter des Giangurgulo sei kein anderer als der des spanischen Kapitäns und des Scaramuccias. Barettis jedoch nennt ihn einen ungeschliffenen Lümmel aus Kalabrien, und Napoli Signorelli einen Bauer aus Kalabrien.

i) MEZZETINO

Der Mezzettin erschien zuerst auf dem italienischen Theater in Paris. Angelo Constantini sollte mit dem Dominico Biancolelli in der Rolle des Harlekins abwechseln. Als er sich jedoch ohne Beschäftigung fand, sann er sich einen Charakter aus, der der Truppe nützlich werden konnte. Da niemand zu den Scapinsrollen vorhanden war, borgte er dessen Charakter, setzte sich aber eine Kleidung nach den Zeichnungen des großen Malerradierers und phantastischen Humoristen Jacques Callots (1592—1635) und der Tracht der Komiker des französischen Theaters vom Jahr 1632, des Turlupin und Philippin, zusammen. Er hatte ein sehr hübsches Gesicht und sehr schöne Augen, deshalb bediente er sich keiner Larve. Von der alten Tracht ließ er bloß die langen Beinkleider weg und behielt nur den buntgestreiften Stoff bei. Er stellte einen listigen Bedienten dar.

k) TARTAGLIA

der Stotterer oder Stammler, hat keinen bestimmten Charakter. Sein Stottern bot die Möglichkeit, bei den Botschaften, die

er immer zu übermitteln hatte, eine Fülle von komischen Situationen und Mißverständnissen zu schaffen. Seine Rolle war von den öffentlichen Plätzen und aus den Marktschreierbuden entnommen.

Eine bezeichnende Tartaglia-Szene teilt unser Floegel im ersten Bande seiner Geschichte der komischen Literatur (S. 240 f.) mit.

„Im Allgemeinen sehr eingenommen gegen das italienische Theater, begleitete Moore bei seiner Anwesenheit in Venedig eines Abends den Herzog von Hamilton in die Komödie, überzeugt, daß dieser das gleiche Gefühl der Verachtung gegen sie mit ihm nach Hause tragen werde. In der That behauptete auf ihren Gesichtern ein souveräner Widerwille seinen Platz bis zu dem Augenblicke, da der Tartaglia erschien, um dem Arlecchino eine höchst interessante Nachricht zu überbringen, welche dieser mit der äußersten Gespanntheit anhörte. Der unglückliche Bote war eben zu dem wichtigsten Punkte seiner Mittheilung gelangt, nämlich, wo Arlecchinos Geliebte verborgen, als er bei einem Worte von sechs bis sieben Silben stecken blieb und jenen zur wahren Verzweiflung brachte. Immer neue Versuche, das ominöse Wort richtig hervorzubringen, mißglückten. Arlecchino nannte ihm ungeduldig ein Dutzend Wörter, ob darunter das richtige sei, aber er schüttelte zu jedem verneinend den Kopf. Die Angst beider stieg immer höher. Tartaglia arbeitete mit dem ganzen Körper; er schnitt haarsträubende Grimassen, würgte sich ab, sein Gesicht schwoll auf, die Augen schienen aus dem Kopfe springen zu wollen. Entsetzt knöpfte ihm Arlecchino Weste und Halskragen auf, fächelte ihm mit seiner Mütze Kühlung zu, hielt ihm scharfe Essenz unter die Nase, — als es aber dennoch schien, daß Tartaglia seinen Geist aushauchen werde, bevor das verwünschte Wort zu Tage gekommen, rannte er plötzlich wie in einem Wahnsinnsanfall dem Halbtoten mit seinem Kopf vor den Bauch — und blitzschnell flog das Wort aus Tartaglias Munde mit einer Stimme, daß es im entferntesten

Callot: Pulcinella

Theile des Hauses vernommen wurde. Alles brach über die ganze Procedur und vornehmlich über ihre unerwartete Wendung in lautes Gelächter aus, die beiden Engländer aber in ein so anhaltendes, daß das ganze Haus nach ihrer Loge sah und in ein noch stärkeres Gelächter denn zuvor überging."

l) PULLICINELLA

Pullicinella, ein apulischer Spaßvogel oder Possenreißer von Acerra, scheint in gerader Linie von dem Maccus oder weißen Mimus der Alten herzustammen, weil sie alle Kennzeichen miteinander gemein haben und die mimischen Spiele, wie schon oben bemerkt, in Italien niemals aufgehört hatten. Um Neapel, wo das ehemalige Atella lag, werden noch jetzt Menschen geboren, die etwas Monströses an sich haben und den altrömischen Morionen oder Narren ähnlich sehen. Diese werden gewöhnlich Pullicinella genannt, vermutlich von dem Worte Pulliceno, das bei Lampridius vorkommt und eine Henne bedeutet. Diese Pullicinellen zeichnen sich besonders durch eine krumme und herabhängende Nase aus, die mit dem Schnabel einer Henne eine gewisse Ähnlichkeit hat. Der Pullicinella erschien ganz weiß gekleidet, hinten und vorn mit einem Buckel wie der Maccus. Der Schauspieler Silvio Florillo, der sich Capitano Mattamoros nannte, brachte den neapolitanischen Pullicinella auf.

In den neapolitanischen Komödien erschienen statt des Scapins und Harlekins zwei Pullicinella, einer als Betrüger, der andere als Betrogener. Nach einer Sage hatte die Stadt Benevent diese zwei entgegengesetzten Charaktere geliefert. Man sagt, diese Stadt, halb auf einem Berge und halb auf einer Ebene gelegen, bringe deshalb auch zweierlei Menschen hervor; die in der obern Stadt seien lebhaft, geistreich und sehr tätig, die in der untern Stadt träge, unwissend und dumm. Die Stadt Bergamo, woraus Scapin und Harlekin abstammen, hat dieselbe Lage wie Benevent, und man

behauptet deshalb das Nämliche von dem Charakter ihrer Einwohner.

Übrigens ist gewiß, daß die neapolitanischen Komödianten eine besondere natürliche Fähigkeit besaßen, die Fehler und Schwächen ihrer Landsleute drastisch nachzuahmen. Schon Statius rühmt ihre vorzügliche Mimik und erzählt, wie herrlich dort die Komödien des Menander aufgeführt wurden.

m) NARCISSINO

Der Narcissino wurde bald als Bedienter, bald als Vater gebraucht, war aber immer ein Einfaltspinsel. Seine Tracht war die gewöhnliche bolognesische des siebzehnten Jahrhunderts. Die Bologneser, denen schon die Rolle des Doktors auf dem Theater zugefallen, gesellten diesem den Narcessino zu, der die Sprache des Pöbels zu Bologna sprach, die von der der höheren Klassen so sehr abweicht, daß man sie fast für eine fremde halten könnte.

n) PIERROT

Als Dominico auf dem italienischen Theater zu Paris die Rolle des Harlekins ganz umgeschaffen hatte, fiel dem Theaterdiener Joseph Gareton aus Ferrara auf, daß die Komödie um den Charakter ihres einfältigen Dieners gekommen sei. Er nahm sich vor, diesen zu ersetzen. Er vermischte die Kleidung des Polichinells mit dem Charakter des Harlekins, und so entstand das groteske Geschöpf des Pierrot, dem das längste Leben unter allen Personen der Comedia dell'Arte beschieden sein sollte.

Außer den hier angeführten komischen Charakteren sind noch folgende bekannt:

Coviello, ein grober Lümmel aus Kalabrien;

Gelsomino, ein süßer Geck aus Rom oder Florenz;

Brighella, ein Betrüger oder Kuppler aus Ferrara;

Pascariello, ein alter Modenarr aus Neapel, der unzusammenhängendes Zeug schwatzt;

Sganarell und andere mehr.

Zu diesen ständigen männlichen Masken kamen nur zwei weibliche. Die bedeutendste war Colombina (Täubchen). Sie ist gewöhnlich die Zofe der Tochter des Pantalone, nur selten diese selbst. Sie ist die Geliebte des Arlecchino, die Partnerin seiner tollen Streiche, aber wenn sie auf ihn eifersüchtig wird, seine Gegnerin. Ihre Kleidung ist die einer putzsüchtigen Kammerkatze, willkürlich in Schnitt, Farbe und Ausführung. Wurde sie, was nur vereinzelt geschah, zur Arlecchinetta, so war ihr Kleid so buntscheckig wie das des Harlekins. In jedem Falle trug sie aber die schwarze Halblarve. Die Colombina, wie ihre Kollegin Isabella, meist Pantalones oder des Dottores Frau oder Tochter, hatten etwa das Fach unserer Soubretten. Wie diese sprachen, sangen und tanzten sie als Repräsentantinnen der weiblichen komischen Rollen in der Comedia dell'Arte und hatten ebenso Lazzi zu machen, wie die Komiker.

Die Italiener nennen alles das Lazzi, was die Komiker in einer Szene ausführen, ohne daß es mit der eigentlichen Handlung etwas zu tun hat. Alle Zeichen, die sie geben, das Lachen, Erstaunen, die Possen, durch die sie die Handlung unterbrechen, ohne sie aber aufzuheben, sind Lazzi. Diese Lazzi sind demnach ein Spiel, das der Stegreifschauspieler nach seinem Talent erfindet. Riccoboni nimmt an, daß Lazzi so viel heiße wie Lacci = Bänder, weil diese Zwischenspiele so mit der Handlung verknüpft sind, daß sie deren Fortsetzung zu sein scheinen. Doch scheint mir diese Ansicht etwas weit hergeholt. Wahrscheinlicher ist, daß Lazzi das verstümmelte l'azione sei. Dies wird dadurch bestätigt, daß man in den alten Entwürfen das Wort öfter mit einem z geschrieben findet. Riccoboni führt dazu folgendes Beispiel an. In dem alten Stücke „Arlequin devaliseur des maisons" sind Harlekin und Scapin Bediente der Flaminia, eines armen, von ihren Eltern entfernten Mädchens, das in äußerster Dürftigkeit lebt. Harlekin beschwert sich bei seinem Kameraden über die trostlosen Zustände

und über den Mangel, in dem er sich seit langer Zeit befindet. Scapin tröstet ihn und verspricht Rat zu schaffen; unterdessen aber befiehlt er ihm, vor dem Hause zu lärmen. Flaminia kommt auf das Geschrei des Arlecchins heraus und fragt ihn nach der Ursache; Scapin entdeckt ihr den Grund ihres Streites, und Harlekin schreit beständig, daß er sie verlassen wolle. Flaminia bittet ihn, dies nicht zu tun, und rechnet dabei auf Scapin. Dieser macht ihr denn auch einen Vorschlag, wie sie sich aus ihrem Elend auf anständige Weise reißen könnten. Während Scapin seinen Plan auseinandersetzt, unterbricht Harlekin die Szene durch verschiedene Lazzi. Bald tut er, als ob er in seinem Hute Kirschen hätte und sie äße und die Kerne dem Scapin ins Gesicht werfe; bald macht er, als ob er eine Fliege haschen wolle, ihr die Flügel ausreiße und sie verzehre, bald macht er andere Streiche, und dies eben ist das Spiel, das man Lazzi nennt. Diese Lazzi stören zwar beständig die Rede Scapins, zugleich geben sie ihm aber auch Gelegenheit, sie desto lebhafter fortzusetzen. Sie müssen zwar nicht notwendig in der Szene sein, denn wenn sie Harlekin nicht machte, würde die Handlung doch beständig fortgehen, ohne daß etwas daran fehlte. Gleichwohl aber entfernen sie sich nicht von dem Inhalt des Auftritts; denn wenn sie diesen auch verschiedentlich unterbrechen, so verbinden sie ihn doch wieder, und zwar durch eben die Schwänke, die aus dem Innersten der Handlung selbst hergeleitet werden müssen.

Was den Wert der Stegreifkomödie betrifft, so sind die Urteile darüber in- und außerhalb Italiens in früheren Zeiten sehr verschieden ausgefallen. Einige haben sie bis in den Himmel erhoben und die regelrechte und kunstgemäße Komödie verdammt, andere, besonders Ausländer, sie oft für ein hirnloses Gewebe der elendesten und niedrigsten Possen gehalten, an denen nur der Abschaum des Volkes Gefallen finden könne. Allein die Gerechtigkeit fordert, daß wir das Urteil sachkundiger Italiener den Vor-

urteilen der Fremden entgegenhalten. Riccoboni, der bei dem Theater aufgewachsen, geistreich und gebildet war, erklärt: Man kann der Stegreifkomödie gewisse Vorzüge nicht absprechen, deren sich die geschriebene Komödie niemals rühmen kann. Das Extemporieren gibt Gelegenheit zur Abwechslung des Spiels, so daß, wenn man ein und denselben Entwurf verschiedene Male aufführt, man jedesmal fast ein anderes Stück sehen kann. Der Darsteller, der aus dem Stegreife spielt, spielt lebhafter und natürlicher als der, der eine gelernte Rolle darstellt. Was man selbst hervorbringt, empfindet man tiefer und sagt es also auch besser als das, was man durch Hilfe des Gedächtnisses von andern erborgt. Allein diese Vorteile der extemporierten Komödie werden durch sehr viele Nachteile erkauft. Sie setzt geistvolle Darsteller voraus, die an Talent einander fast gleich sein müssen; denn das Böse beim Extemporieren ist, daß das Spiel des besten Schauspielers von dem Spiele des Partners, mit dem er gerade spricht, abhängig ist. Tritt er mit einem auf, der nicht gleich den rechten Punkt, an dem er antworten muß, zu treffen weiß, oder der ihn zu unrechter Zeit unterbricht, so wird seine Rede matt werden und seinen Gedanken die gehörige Schlagfertigkeit fehlen. Gestalt, Gedächtnis, Stimme und selbst Empfindung sind daher für einen Stegreifkomödianten noch nicht zureichend. Besitzt er keine lebhafte und fruchtbare Einbildungskraft, weiß er sich nicht mit aller Leichtigkeit auszudrücken, hat er nicht alle Vorzüge der Sprache in seiner Gewalt; ist er nicht mit allen Kenntnissen versehen, die die verschiedenen Wendungen seiner Rolle erfordern können, so wird er es in der Stegreifkunst niemals zu etwas bringen. Welche Erziehung ist nicht für einen solchen Schauspieler erforderlich, und welche Hindernisse türmen sich nicht vor denen auf, die zu diesem Berufe bestimmt werden und eine dahingehende Erziehung erhalten? Die Seltenheit der Schauspieler, die mit so vielen Talenten auch Bildung verbinden, die ihnen bei ihrer Kunst unentbehrlich ist, ist die Ur-

sache, daß die extemporierte Komödie so oft schlecht ausgefallen ist.

Um sie nun zu erhalten und in den Stand zu setzen, auch von mittelmäßigen Schauspielern dargestellt werden zu können, war man genötigt, die Zuflucht zu den Monologen und einer Art von topischen Fächern zu nehmen, die von den Italienern Robbe generiche genannt werden. Ihrer bediente sich der Darsteller, wenn er allein auf der Bühne stand, mit Erfolg. Er war jedoch vollkommen hilflos, sobald er gezwungen wurde, den Extempores der Mitspieler stand zu halten. Er half sich dann meist damit, daß er Unflätigkeiten für Witz nahm und mit Gemeinheiten um sich warf. „Dieses ist die schlimmste Seite der italienischen Komödie aus dem Stegreif, ein Fehler, der in den vierzig Jahren, also so lange ich das Theater kenne, beständig geherrscht hat", schließt Riccoboni.

Zu den ärgsten Widersachern Goldonis als Reformator der rein italienischen Comedia dell'Arte gehörte der Akademiker Carlo Gozzi (1720—1806). Ohne die Absichten Goldonis zu erfassen, verfolgte er diese auf das schärfste und benutzte in seinen dramatisierten Märchen gerade diejenigen Elemente der Stegreifkomödie, die Goldoni verschmäht hatte. Dieser hatte in seiner Komödie nur die komischen und realistischen entwickelt; die andern, nämlich die phantastischen und humoristischen, wie die Masken, die Verwandlungen, die Harlekinaden und die Improvisationen, wurden dagegen erst von Gozzi in einer Art Komödie neu belebt.

Auch die Bestrebungen Pietro Chiaris aus Brescia, eines persönlichen Gegners Goldonis, der wieder an Stelle der Stegreifkomödie fast regelrechte Dramen voll Trivialitäten und Albernheiten setzen wollte, verfolgte Gozzi, während sich der Satiriker Gasparo Gozzi, Carlos Bruder, für Goldoni erklärte. Mehr aber noch der berühmte und berüchtigte Giacomo Casanova, Marquis von Seingalt von eigenen Gnaden. Dieser geistreichste aller Abenteurer des

an Abenteurern und bedeutenden Schwindlern so reichen achtzehnten Säkulums ergriff für Goldoni Partei, trotzdem er selbst einmal eine Harlekinade verfaßt hatte. Er schreibt darüber: „Das Leben, das ich bis zum Ende des Karnevals 1753 in Dresden führte, bietet nichts Besonderes. Um den Schauspielern und besonders meiner Mutter (sie war am Dresdener Theater beschäftigt) ein Vergnügen zu machen, verfaßte ich eine Tragikomödie, worin ich zwei Harlekins auftreten ließ. Es war eine Parodie der feindlichen Brüder von Racine. Der König (August der Starke) lachte herzlich über die komischen Bosheiten, mit denen mein Stück gespickt war, und ich erhielt von ihm ein herrliches Geschenk[8]."

Guiseppe Baretti (1719—1789), der geistvolle italienische Literaturhistoriker, dessen Urteile und Folgerungen so viele Berührungspunkte mit denen Lessings gemein haben, wirft sich gleichfalls zum Verteidiger der Stegreifkomödie auf. Er sagte: „Diese Art Komödie zu skizzieren, wird den Engländern gewiß äußerst seltsam vorkommen, die an eine größere Regelmäßigkeit des Entwurfes gewöhnt sind. Sie werden glauben, dergleichen Stücke könnten nur unvollkommen und voller Possen sein. Und dies sind sie auch gewissermaßen, und so werden sie von dem größten Teil unserer Gelehrten beurteilt, die längst gewünscht haben, sie von der italienischen Bühne verbannt zu sehen. Allein trotz aller kritischen Strenge muß ich gestehen, daß einige der Stegreifschauspieler, besonders Sacchi und Fiorilli, von den Rollen, in denen sie exzellieren, gewöhnlich Truffaldino (soviel wie Harlekin) und Tartaglia genannt, die ich jüngst in Venedig sah, mir alle Lust benommen haben, der Meinung der Kunstrichter beizustimmen.

Ich kann deshalb den Wunsch nicht unterdrücken, daß unsere gebräuchliche Art, Komödien abzufassen und aufzuführen, beibehalten werden möge. Die Kräfte, die unsere

[8] Die Erinnerungen des Giacomo Casanova. Vollständig übertragen von Heinrich Conrad, München und Leipzig, bei Georg Müller, II. Bd., S. 206.

Schauspieler aufzuwenden genötigt sind, wenn sie auf diese schwere Probe gestellt werden, sind so bedeutend, daß sie mir oft weit mehr Gelegenheit zur Verwunderung als zur Bekrittelung gegeben haben. Außerdem sind derartige Stücke eine Eigenart unseres Volkes. Deshalb, wie wegen des Alters ihres Ursprunges, sollten sie, glaube ich, so lange wie möglich bei uns erhalten bleiben, und die Kritik sollte sich lieber damit beschäftigen, sie zu verbessern, statt sie auszurotten.

Ein Fremder kann sich nur schwer davon eine Vorstellung machen, mit welcher Fertigkeit unsere Darsteller ihre Rollen aus dem Stegreif spielen und wie schwer Landsleuten wie Fremden die Entdeckung fällt, daß sie aus dem Stegreif sprechen. Herr Garrick (der berühmteste englische Schauspieler seiner Zeit, 1716 [oder 1717]—1779, und selbst ein fruchtbarer Schriftsteller und Dramatiker) sagte mir in Venedig, von allen Schauspielern in Paris habe ihm der Pantalon von der sogenannten italienischen Komödie am besten gefallen, dann der berühmte Carlino, der auf derselben Bühne den Harlekin spielt. — Hätte David Garrick den Sacchi und Fiorilli in Italien gesehen, so würden sie ihm ebensoviel Vergnügen bereitet haben wie Harlekin und Pantalon in Paris."

Von Italien im letzten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts berichtet Freiherr von Archenholz, der bekannte Geschichtsschreiber des Siebenjährigen Krieges, die heftige Leidenschaft der Italiener, nicht allein der Venetianer, für die Possen sei unglaublich. In Neapel bestehe kein Theater für regelmäßige Lust- und Trauerspiele, hingegen verschiedene für Singspielpossen, Zoten- und Marionettenspiele, die außerordentlichen Zulauf haben. Das Volk kann nicht leben, ohne seinen Polichinello anzugrinsen, der in seiner Landessprache die elendsten Zoten vorbringt.[9]

---

[9] Joh. Wilhelm, Baron von Archenholz, England und Italien, 2. Aufl., Leipzig 1787, II. Bd., S. 17 und 359.

Außer diesen Komödien haben die Italiener noch andere Arten von Farcen, an denen sich der Pöbel bis in die neueste Zeit hinein ergötzte. Es waren dies die Zingaresche, Zigeunergespräche ohne alle Ordnung und Kunst. Sie wurden auf öffentlichen Plätzen meist mit Masken aufgeführt und mit einer besonderen Art von Gesang entweder zur Gitarre oder auch wohl ohne alle Musik abgesungen. Eine Probe davon ist die Coupletstrophe aus dem Stücke la Zingara Tiburtina:

Mostra, Donna gentile,
La tua serena fronte
Che é lucido Orizonte
A miserelli.
Scorpi gl'ochi tuoi belli,
Perch'io possa lodare
Ciò, che s'odenarrare
Or quindi or quinci.

Von der gleichen Art waren auch die Giudiate oder Judenstücke. Sie wurden im Karneval zu Rom auf von Ochsen gezogenen Karren aufgeführt und bildeten eigentlich nur eine Verspottung der Juden. Auch sie sang man auf ganz eigentümliche Art ab.

Alle solche Farcen haben in Italien ein hohes Alter. Daher leitet auch Gian Mario Crescimbeni (1663—1728), der bekannte Verfasser der Geschichte und der Kommentare der italienischen Dichtkunst, den Ursprung der Komödie von den alten Possen her.

Man findet zweierlei Arten dieser Possen. Die eine hat keine Trennung nach Zeit, nur daß in einigen die Veränderung der Personen oder Sachen mit einer Überschrift angegeben ist. Eines dieser Stücke ist Zannin da Bologna, das zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts gedruckt erschien. Zanin entdeckt in diesem Stücke seinem Herrn seine Liebe, und dieser gibt ihm dazu allerlei komische Ratschläge.

Die zweite Art ist in Akte abgeteilt. So das Stück des Francesco Sallustio Bonguglielmi aus Florenz, der gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts lebte. Er hat darin die Sage von Apollo und der Leucotae bearbeitet. Dann ein 1519 zu Siena gedrucktes Spiel mit dem Schlußwort: Finita la Comedia del Damiano.

Bisweilen wurden auch die Farcen in sechs Akte, damals Tempe genannt, eingeteilt, wie die 1520 in Florenz gedruckte und aufgeführte mit dem Titel: Questa é una farsa recitata agli excellenti signori di Firenze, nella quale si dimostra, che in qualunque grado che l'uomo sia, non si puo quietare e vivere senza pensieri.

Die Farcen hatten auch ihren Prolog und sogar oft deren zwei, auch meist zwischen jedem Akt einen Gesang. In der Posse Damianos ist der Prolog in ebenso viele Teile abgeteilt, wie Akte sind. Zu Anfang eines jeden Akts ist eine Ottava, die von einer Person, Orfeo genannt, zu einer Lyra gesungen wurde. Zwischen jedem Akte war ein Madrigal unter dem Titel Coro.

Übrigens war der Inhalt dieser Possen bald tragisch, bald komisch, bald beides. Götter, Fürsten, Bauern und Narren kamen nebeneinander auf die Bühne, wie man unter anderm aus den Stücken des Antonio Ricco aus Neapel ersieht. In einer Posse dieses Verfassers kommen Pallas, Juno, Phöbus, Venus, Cupido, der Liebhaber und die Geliebte vor.

Was die Form anbetrifft, so finden sich zwar einige, die in einer bestimmten Versart geschrieben sind. Meist aber waren alle möglichen Formen der italienischen Dichtkunst untereinander gemischt.

In der Bibliothek Jean Louis Gaignats zu Paris, deren Verzeichnis de Büre der Jüngere in Paris 1769 herausgab, befand sich ein sehr seltenes Buch, das unter anderm eine Sammlung solcher alten Farcen enthielt. Es dürfte als einzig in seiner Art anzusehen sein. Diese Farcen sind teils in lateinischer, teils in italienischer, teils in altfran-

zösischer Sprache abgefaßt. Statt des Titels steht folgendes Verzeichnis:

1. Macharonea contra Macharoneam Bassani ad spectabilem d. Baltasarem Lupum asten. studentum Papiae (7 Blätter).

2. Comedia on l'homo e de soy cinque sentimenti (7½ Blatt).

3. Farza de Zohan Zavatino e de Biatrix soa Mogliere et del Prete ascoso soto el grometto (14½ Blatt).

4. Farza de doe Veggie repolite quale volivano reprender le Giovine. (7 Blätter).

5. Farza de la Donna chi se credir havere una roba de veluto dal Franzozo alogiato in casa soa (9 Blätter).

6. Farza de Nicolao Spranga Caligario el quale credendo haver prestata la foa veste, trovo per sententia che era donata (14 Blätter).

7. Farza del Marito et de la Mogliere quali littigoreno insiema per un petto (14 Blätter).

8. Farza del doe veggie le quale feceno annonciare la lanterna e el sofietto (13 Blätter).

9. Farza de Nicora et de Sibrina soa sposa, che fece el figliolo in cavo del meise (13 Blätter).

10. Farza del Bracho e del Milaneyso innamorato in Ast (17 Blätter).

11. Farza del Franzioso allogiato al'hostaria del Lombardo (10 Blätter).

12. Conseglo in favore de doe sorelle spose contra el fornaro de primello nominato. Meyni. Ein sehr freies Stück. Um den Verfall der Sitten und den Geist jenes Zeitalters zu kennzeichnen, sei der Inhalt hier wiedergegeben:

Argumentum: Duabus sororibus nuptis duobus fratribus, dum coquerent panem circa horam noctis, promittit fornarius tres cavallatos quae extunc exbursavit in terris, sub domo furni, dummodo faciant se supponi a Maritis, eo presente et vidente. Evocatis Maritis, quilibet eorum suam

ascendit; at fornarius, qui nunquam credidisset hoc eventurum, cepit dicere eisdem, quod forte fingebant, sed non pro veritate coibant. Una mulierum respondit. Inspice. Fornarius assumpta lucerna inspexit alteros ex conjugibus, quos vidit habere membrum in membro; et dolens de promissione, acceptis tribus cavallotis discessit; sed fornarius conventus in iudico, iudicatus est in comitatu conconati.

13. Frotula de la donne et cantione doe per li Frati de Sancto Augustino contra li disciplinati de Ast (2 Blätter).

14. S'ensuyvent les Oeuvres de l'Acteur, en rime françoise, contenant le Recoeil que les Chrestiens d'Ast feirent à leur Duc d'Orleans à sa joyeuse Entrée, quand il descendit en Italie, pour l'empreinse de Naples, auquel ils presenterent un grand Géant, accompagné de quatre cent hommes sauvaiges, tous armés de feuilles, pour le servir a la dite empreinse, avec le voyage et conqueste de Charles VIII. Roy de France, sur le Royaume de Naples, et sa Victoire de Fornoue.

DIE SPANIER UND IHRE PORTUGIESISCHEN NACHBARN

„Das spanische Theater hat für den Kunsthistoriker die interessante Eigentümlichkeit, daß es in seiner Entwicklung die von der griechischen Bühne durchlaufene Bahn gewissermaßen in umgekehrter Richtung durchmessen hat. Das griechische Drama beginnt für uns in Athen mit Aeschylus in der ideellen Erhabenheit der Tragödie und bewegt sich stufenweise und durch Vermittlung der sizilischen Kunst in immer kleineren Abständen bis zum Possenspiel herunter. Das spanische Theater dagegen beginnt in Portugal mit der leichtesten Posse und erhebt sich stufenweise zum Idealismus bis zur kastilisch-calderonischen Kunstform, mit der es abschließt[1]."

[1] Spanisches Theater, herausgegeben von Moritz Rapp, Hildburghausen 1868, S. 9.

Als der Vater der spanischen Bühnendichtung ist Juan del Encina (etwa 1468 — 1534) anzusehen. Im Jahre 1496 veröffentlichte er in seinen „Cancionero" die meisten seiner dramatischen Arbeiten. Die Stücke haben nur kleinen Umfang und keine Akt-Einteilung, sind in Versen abgefaßt und schließen mit dem „Villancico", einem gewöhnlich kurzen und ziemlich unpoetischen Gesang. Die Zahl der sprechenden Personen ist eine sehr beschränkte. Anfänglich scheint sich Encina bemüht zu haben, die Autos sacramentales, rohe kirchliche Spiele, zu vervollkommnen, doch tritt dabei das derbkomische Element zu stark hervor. Von diesen kunstlosen Stücken ging er zu den Eglogas über, die schon eine merkliche Erweiterung der Handlung zeigen und Ansätze von echter Komik enthalten, so besonders die „Egloga de Plácida y Vitoriano", in der Höflinge zu Schäfern und Schäfer zu Höflingen wurden.

Den Spuren Encinas folgten in der Komposition primitiver Weihnachtsstücke mit dramatischen Situationen Lopez Rangel, Inau Pastor, Fernando Diaz, Lúcas Fernandez und der Portugiese Gil Vincente, dem seine Zeitgenossen den Ehrentitel des „portugiesischen Plautus" beigelegt hatten.

Gil Vincente (etwa 1470 — ungefähr 1536) schrieb seine Werke teils in portugiesischer, teils in kastilianischer, teils in beiden Sprachen vermischt. In einem der Stücke sind sogar vier Idiome vertreten.

Von seinen vielen dramatischen Arbeiten, die alle für Hoffestlichkeiten verfaßt wurden, interessieren uns nur die „Farças". Sie sind zwar unzusammenhängend in der Handlung, aber meistenteils voll scharfen Witzes. Eine der besten und berühmtesten dieser Komödien ist die „Farças de Inez Pereira", die 1523 vor König Johann III. im Kloster zu Thomar aufgeführt wurde.

Sie hat folgende Entstehungsgeschichte:

Gil Vincente war verleumdet worden, seine Stoffe von anderen Dichtern zu entnehmen. Um dies zu widerlegen, ließ er sich ein Thema aufgeben, aus dem er ein Lustspiel

machen wollte. Man gab ihm die Redensart: „Antes quero asno que meleve, que cavallo que me derrube", d. h. „Ich will lieber einen Esel, der mich trägt, als ein Pferd, das mich abwirft". Der Dichter erfand dazu die Handlung: „Die schöne Inez Pereira hat sich ins Köpfchen gesetzt, ihr künftiger Gatte müsse ein hochgebildeter und kluger Mann sein. Sie verschmäht deshalb den gutmütigen und wohlhabenden, aber etwas beschränkten Pero Marquez. Endlich wird durch zwei jüdische Heiratsvermittler ihr Ideal zur Wirklichkeit: Sie wird die Gattin eines musikalisch und geistig gebildeten Escuderos (Edelmannes). Bald zeigt sich die Schattenseite ihrer Wahl. Der wenig begüterte Gemahl hält sie sehr knapp, überwacht sie genau und zeigt überhaupt einen Mangel an Duldsamkeit, der dem leichtlebigen Naturell der jungen Frau in keiner Weise zusagt. Selbst als er in den Krieg zieht, trifft er seine Vorsichtsmaßregeln, daß Inez seine Abwesenheit nicht mißbrauche. Unter solchen Umständen erscheint dem Dämchen die Nachricht, ihr Gatte sei im Kriege gefallen, als wahre Heilsbotschaft. Sie hat nichts Eiligeres zu tun, als den früher verschmähten gutmütigen Pero Marquez zu heiraten, der sie alles tun läßt, was sie will, und den sie infolgedessen in kürzester Zeit zum Hahnrei macht[2]."

Gil Vincente war, trotzdem seine Stücke unter der Regierung des fanatischen Johann III. von Portugal geschrieben und vor dem König aufgeführt wurden, ein grimmer Pfaffenhasser, der wuchtige Geißelhiebe an die Geistlichkeit austeilte.

Der berufenste Nachfolger Gil Vincentes war Bartolomé de Torres Naharro.

Von seinem Leben ist nur bekannt, daß er infolge eines Schiffbruches als Sklave in Algier lebte, dann nach Rom kam, dessen Sitten er als die verruchtesten schilderte, von dort nach Neapel floh, wo er 1517 eine Sammlung seiner Werke herausgab.

[2] Adolf Schäffer, Geschichte des spanischen Nationaldramas, I. Bd. Leipzig 1890, S. 26 ff.

Seine Komödien sind wenig einheitliche, aber mit kräftigen Pinselstrichen hingeworfene Malereien. Er teilt seine Stücke in fünf Akte ein, die er zuerst „Jornadas" nennt. Sie beginnen mit einem „Introito", der „Loa", und einer Inhaltsangabe, „Argumento", und schließen gewöhnlich mit einem „Villancico". Diese Stücke haben alle eine durchgeführte Handlung, die aber stets von allerlei Possenwerk unterbrochen wird.

Waren die Werke der bisher erwähnten Schriftsteller für höhere Kreise berechnet, so arbeitete Lope de Rueda nur für das Volk. In der Einleitung, die Cervantes seinen dramatischen Werken voranstellte, sagte er von Lope de Rueda:

„. . . . . In den letztverwichenen Tagen befand ich mich in einem Freundeskreis, wo man von Komödien und dahin einschlagenden Dingen sprach. Der Gegenstand wurde dermaßen kleingemacht und ausgetüpfelt, daß nach meiner Meinung kein Wort mehr zuzusetzen blieb. Man verhandelte auch, wer sie in Spanien zuerst aus den Windeln gehoben und ihnen das erste lustige Flügelkleidchen umgetan habe. Ich als der Älteste unter den Anwesenden äußerte, ich erinnere mich noch, den großen Lope de Rueda spielen gesehen zu haben, einen Mann, ebenso ausgezeichnet als Darsteller wie als Dichter. Er war aus Sevilla gebürtig und seines Gewerbes ein Goldblättchenschläger. Er war wundervoll in der Pastoralpoesie, und darin hat ihn weder ehedem noch heute einer übertroffen. Obgleich ich, ein Knabe, kein sicheres Urteil über die Güte seiner Verse hatte, so finde ich doch, nach einigen zu schließen, die mir im Gedächtnis geblieben sind, auch jetzt bei reiferem Urteil, daß meine Meinung begründet war . . . Zur Zeit dieses berühmten spanischen Schauspielers wurde der ganze Apparat eines Schauspielunternehmers in einem Sack verpackt. Er bestand aus vier weißen Schaffellen, eingefaßt mit vergoldeten Lederborten, aus vier Bärten und Perücken und vier Schäferstäben, so ungefähr. Die Komödien waren

Gespräche oder Eklogen zwischen zwei oder drei Hirten und einer Schäferin. Sie stutzten sie auch oder verlängerten sie durch zwei oder drei Zwischenszenen, wo bald eine Negerin, bald ein Raufbold, oder ein Narr oder ein Biscaier auftrat, denn alle diese vier Rollen und noch viele andere spielte der berühmte Lope mit der größten Virtuosität. Damals kannte man keine Maschinerien, noch Kämpfe zwischen Mauren und Christen zu Fuß und zu Pferd. Es gab auch keine Gestalten, die durch die Versenkung auf der Bühne wie aus dem Mittelpunkt der Erde heraufstiegen, denn das Theater bestand aus vier Bänken, im Quadrat aufgestellt, und vier oder sechs Bretter darüber gelegt, wodurch es vier Fuß über dem Boden erhoben war. Noch weniger schwebten vom Himmel Wolken mit Engeln oder Seelen herunter. Die Dekoration der Bühne war eine alte Decke, die an zwei Schnüren hin- und hergezogen wurde. Dadurch wurde das jetzt so genannte Vestuar gebildet, hinter dem die Musiker standen und ohne Gitarre irgendeine alte Romanze absangen[8]."

Diese Komödien, die dem Dichter des Don Quixote gefielen, lassen uns den Dramatiker Lope de Rueda als einen trockenen Gesellen erscheinen, dessen Witz nicht mehr zündet, dessen ganzer Vortrag nüchtern und fahl erscheint. Sein Hauptverdienst besteht darin, den Sinn des Volkes für dramatische Darbietungen geweckt zu haben. Er kannte den Geschmack der schaulustigen Menge seiner Epoche und wußte ihm entgegenzukommen. Schäffer nennt ihn einen Pionier der späteren Komödie.

Gleich Lope de Rueda war auch Alonso de la Vega Schauspieler und Dichter in einer Person. Bei ihm mischten sich Zauberer und heidnische Götter in das platte Alltagsleben.

Ebenso bedeutend wie die Genannten war Juan de Timoneda, dem wir die Veröffentlichung einer ganzen Reihe

[8] Rapp a. a. O., I. Bd., S. 183 f.

wichtiger Werke verdanken, darunter die seines Freundes Lope de Rueda und des Alonso la Vega. Er wurde zu Valencia gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts geboren und starb im hohen Alter um 1580.

Bei seinen eigenen Werken lag das Haupttalent in der Komik. „So ist seine freie Prosabearbeitung der Neuächmen des Plautus, ‚Comedia de los Menechmos', recht lobenswert und die Handlung der ‚Farsa Ilamada Trapacera', wenn auch derbkomisch und für unsere Begriffe übermäßig frei, doch natürlich und lebhaft. Das gleiche Lob gebührt seinen Schwänken. Einen von ihnen nennt er ‚Entremés de un ciego, un mozo y un pobre' das erste Stück, das die Bezeichnung ‚Entremés' trägt; die anderen betitelte er ‚Pasos'[4]."

Joaquin Romero de Cepeda aus Badajoz folgte Timoneda in der metrischen Komposition seiner Werke, von denen uns aber nur zwei Komödien interessieren. Beide sind dadurch bemerkenswert, daß in ihnen der erste Versuch gemacht wurde, ein psychologisches Problem zu behandeln.

Alle diese Dichter, mochten sie nun dem höfischen oder dem Volksgeschmacke huldigen, waren nur Pfadfinder, die ohne festes Ziel vor Augen ihren Weg verfolgten.

Sie alle lehnten sich, bewußt oder unbewußt, an fremde Vorbilder. Ihrem Humor wie ihrem ganzen Schaffen fehlte die nationale Eigenart. Ihre Dummköpfe, ihre Rüpel, ihre Gauner trugen nur spanisches Kleid, aber hatten kein spanisches Blut in den Adern. Sie waren nur ihrer Sprache, nicht ihrem Empfinden und Wesen nach Spanier.

Das änderte sich mit einem Schlage, als der „Phönix der Dichter" erstand, der Schöpfer der spanischen Nationalkomödie, Lope de Vega (1562—1635).

In seinem langen, an Ehren und Erfolgen überreichen Leben hat Vega eine schier unfaßliche Fruchtbarkeit entfaltet.

Außer lyrischen und epischen Gedichten, Romanen und Novellen hat er ungefähr zweitausend dramatische Werke

[4] Schäffer a. a. O., S. 43 ff.

verfaßt, darunter viele Juwelen unter ebenso vielem tauben Gestein.

Eine Charakteristik seines Schaffens liegt uns fern. Wir haben hier nur die Arbeiten grotesk-komischen Inhalts zu beachten.

Lope verwendet das grotesk-komische Element in seinen Stücken als Gegensatz zum tragischen oder auch nur dramatischen, um dieses zu heben. So stellt er in dem Schauspiel „Los novios de Hornachuelos" dem ersten Paare Lope Melendez — Estrella als Parodie die gewaltsam verlobten Bauernbrautleute Berrueco — Marina gegenüber.

Bei vielen seiner grotesken Komödien scheut Lope de Vega nicht davor zurück, laszive Verwicklungen anzubringen. So in den Schwänken „La noche toledana" und „Al pasar el arroyo", wo nächtliche Verwechslungen und Stellvertretungen durch einen Tumult ans Licht kommen. Derartige Frivolitäten müssen sehr beliebt gewesen sein, wie die häufige Erwähnung der „Noche toledana" in der spanischen Literatur des siebzehnten Jahrhunderts zu beweisen scheint.

Eines der besten Lustspiele Vegas ist „El Caballero del milagro", dessen Inhalt ich nach Schäffer wiedergebe.

Luzman, ein spanischer Soldat von schöner Gestalt und einnehmendem Wesen, macht in Rom unter den Kurtisanen viele Eroberungen. Eine von ihnen, Otavia, wird von dem Fähnrich Leonato beschimpft. Sie klagt dies dem Luzman und fügt bei, daß Leonato ihm den Tod geschworen habe. Luzman heuchelt großen Mut, dabei zittern seine Knie, als er seinem Feinde begegnet. Seine Schlauheit läßt ihn aber nicht im Stich. Er bittet Leonato unter allerlei Vorwänden und Schmeicheleien, Hut, Mantel und Degen mit ihm zu tauschen. Leonato geht darauf ein, da ihn derselbe Gedanke leitet wie Luzman, nämlich Otavia vorzutäuschen, den Gegner im Duell getötet und dessen Kleidungsstücke an sich genommen zu haben. Unterdessen läuft Luzman ein anderes Wild in den Weg. Er sieht die eben angekommene französische Kurtisane Beatriz mit ihrem Liebhaber Filiberto.

Er läßt sie durch einen seiner Diener entführen und spiegelt dem Filiberto vor, Leonato sei der Frauenräuber. Der gefoppte Liebhaber sucht den vermeintlichen Entführer auf, wird mit ihm handgemein, zum großen Vergnügen Luzmans. Dieser begibt sich zu Otavia, schwindelt ihr vor, daß er Leonato im Duell getötet habe und schleunigst nach Neapel flüchten müßte, wohin sie ihm zur Vermählung bald folgen solle. Otavia, hierdurch geködert, schenkt ihm ein weißes Kleid und eine goldene Kette. Diese dienen dem Gauner wieder dazu, sich bei Beatriz einzuschmeicheln, der er als reicher Kavalier die Kostbarkeiten zu Füßen legt. Kaum hat sich Luzman entfernt, erscheint Leonato. Er behauptet unter gleichen Vorwänden, den Nebenbuhler im Duell getötet zu haben, wodurch Otavia den Betrug entdeckt.

Zweiter Akt

Luzman will das Nützliche mit dem Angenehmen verbinden und sich eine reiche Geliebte verschaffen. Sein Auge fällt auf Isabella, die Gattin Patricios, eines reichen alten Venezianers. Er befiehlt deshalb seinem Diener, Isabella vor ihrem Fenster mit lauter Stimme allerlei Übles nachzusagen. Das geschieht. Luzman eilt herbei und nimmt sich der Verleumdeten mit Wort und Schwert in ritterlicher Weise an. Der Anschlag gelingt, und die gerührte Isabella ruft ihren Ritter und Ehrenretter zu sich ins Haus. Beatriz zeigt sich unterdessen mit Otavias Kleid und Kette auf der Straße, wird aber von Ottavia gesehen und mit Gewalt der Kostbarkeiten entkleidet. — Halb entblößt erregt sie das Mitleid und die Begierde des alten Patricios, der zufällig des Weges daherkommt. Er nimmt sie mit in sein Haus. Dieser Streich des Gatten gibt Isabella den Mut, Luzman in der Wohnung zu behalten, indem sie Patricio aufbindet, ihr Schutzbefohlener habe im Zweikampf einen Gegner getötet und müsse sich deshalb versteckt halten. Die Begegnung zwischen Luzman und Beatriz im gleichen Hause ist ebenso

überraschend wie komisch, aber beide wissen sich als durchtriebene Gauner vorzüglich zu verstellen. Filiberto trifft inzwischen auf Luzmans Diener und forscht ihn nach Beatriz aus. Dieser redet ihm vor, Patricio sei ein alter Kuppler und habe sie dem Luzman abgejagt. Filiberto versucht deshalb, in das Haus des Venezianers einzudringen, wird aber auf Luzmans Anklage als Irrsinniger verhaftet.

Dritter Akt

Um von Isabella Geld zu erpressen, spielt Luzman den Beleidigten, der sie verlassen will. Die junge Frau geht in die Falle, entwendet ihrem Gatten zweitausend Dukaten und schickt sie Luzman durch dessen Diener Tristan. Luzman will mit diesem Vermögen nach Spanien verduften und lohnt Tristan mit einer Dublone ab. Über diese Schäbigkeit ist Tristan derart entrüstet, daß er zu Isabella eilt und ihr die ganze Wahrheit enthüllt. Diese verspricht in ihrer Wut demjenigen das Geld, der es Luzman wieder abnimmt. Tristan verabredet sich zu diesem Zwecke mit Leonato und zwei anderen, die maskiert den abreisenden Luzman anfallen und ausrauben. Sie entkleiden Luzman fast bis auf die Haut und lassen ihn so auf der Straße. Der betrogene Betrüger, um alles gekommen was er besaß, ruft nun nacheinander die Barmherzigkeit Isabellas, Beatrizens, Otavias und schließlich Tristans an, erntet aber nur Spott und Hohn.

Die beiden Entkleidungsszenen, die Beatrizens und des Gauners Luzman, bildeten den Höhepunkt dieser an Groteskkomik reichen Komödie Vegas.

In „La discreta enamoroda" werden beinahe handgreiflich die durchsichtigen Kunststücke vorurteilsloser Damen geschildert, die sich einen Mann ergattern wollen.

Durch Lope de Vegas Arbeiten, von denen uns kaum der vierte Teil bekannt ist, war das spanische Volk auf Jahrhunderte hinaus mit Samen versehen, der in wuchernder Üppigkeit emporschießen sollte.

Es kann hier nicht meine Aufgabe sein, die Fortschritte der spanischen Nationalliteratur zu verfolgen. Ich muß deshalb gar manchen Dichter übergehen, dem das Drama auf der pyrenäischen Halbinsel viel, die Geschichte der Groteskkomik wenig oder gar nichts zu verdanken hat.

Zu erwähnen wäre nur noch Luis Velez de Guevara (1570—1674), der Dichter des durch Lesages Nachahmung so berühmt gewordenen „El diablo Cojuelo" („Der hinkende Teufel"), von dem achtzig von vierhundert Komödien erhalten sind, darunter auch Burlesken. Dann besonders der größten einen, den die Weltliteratur mit Stolz den Ihren nennt: Don Miquel Cervantes de Saavedra.

Das sei vorweg gesagt, daß sein Dichterruhm nicht so strahlend geworden wäre, wenn er nur seine dramatischen Arbeiten hinterlassen hätte. Aber auch sie bilden Marksteine in der Entwicklung der Literatur seines Vaterlandes. Weit mehr aber als seine ernstgemeinten Stücke, über die die Literaturgeschichte zur Tagesordnung übergegangen ist, seine „Entremeses", lustige Einakter voll glücklichen Humors und feiner Beobachtung des Menschlichen, bestimmt, die Zwischenakte größerer Tragödien auszufüllen.

Ungleich bedeutender als der Dramatiker Cervantes ist der Pater Gabriel Tellez (Tirso de Molina, 1570—1648), dessen Komödien die Zahl von vierhundert bedeutend übersteigen.

In seiner Komödie „La villana de Vallecas" ist, wie in vielen anderen seiner Stücke, dem Burlesken große Bedeutung beigelegt. Eine der Heldinnen, die schöne Valencianerin Doña Violante, verkleidet sich als Bauernmädchen, um die Spur ihres ungetreuen Liebhabers, des Hauptmanns Don Gabriel de Herrena zu verfolgen. Dabei verliebt sich der edle Don Juan in die angebliche Bäuerin. Daraus ergeben sich Gelegenheiten zu derben Späßen, die einen großen Teil der Komödie füllen. Diese, beständig zwischen Tragik und Komik schwankende und in beiden Fächern reich bedachte Violante ist eine der Haupttypen der

Heldinnen Tirso de Molinas, die in vielen seiner Komödien wiederkehren, so auch in dem Meisterwerke „Don Gil de las calzao verdes". Tellez ist übrigens der erste, der die Abenteuer Don Juans dramatisch bearbeitet hat.

Als fruchtbaren Dichter der lustigen sogenannten Figuren-Komödie nennt die Geschichte des spanischen Schrifttums den Antonio Herrtado de Mendoza († 1644).

Er aber, und mit ihm die meisten anderen Sterne der spanischen Literatur, erblichen und verschwanden fast völlig und für immer von der Bühne, als der Mann auftrat, der der ganzen Periode seinen Namen leihen sollte, nämlich Pedro Calderon de la Barca (1600—1681).

Das Lebenswerk Calderons beträgt über hundertzwanzig Dramen und etwa hundert Autos sacramentales. Von diesen dramatischen Arbeiten haben aber nur die Autos Interesse für uns. Von den hundert Autos aus der Feder Calderons sind zwölf zu Lebzeiten des Dichters erschienen, zweiundsiebzig später (Madrid 1717 und 1750) gedruckt, die anderen verschollen.

Diese Autos sind Fronleichnamspiele, die ausschließlich während eines Monates aufgeführt wurden. Lope de Vega brachte sie auf das Theater. Vorher waren sie in den Kirchen zur Darstellung gelangt, bis die Possen und Schnurren in den meisten von ihnen so überhand nahmen, daß man sie von dort auf die Straße stieß. Nun spielten sich die Autos bei den Fronleichnamsumzügen ab, wo maskierte Musikanten und Tänzer ihr Wesen trieben und die Tarasca sich zeigte. Es war dies eine Riesenschlange aus bemaltem Stoff, eine Verkörperung des Heidentums und der Ketzerei. Sie kroch langsam dahin, von Männern getragen, deren Beine aus dem Bauche der Taraska hervorsahen. Nach dem Umzuge wurde ein Podium aufgeschlagen, das von vier großen Wagen umgeben war. Von diesen aus betraten die Darsteller die Bühne. Auch auf den Wagen selbst ging oft ein Teil der Handlung vor sich. In der Regel war auf jedem von ihnen eine andere Dekoration aufgestellt, etwa

auf dem ersten ein Turm, auf dem zweiten eine Felsengruppe, auf dem dritten ein Garten, eine Stadt u. a. m. Diese Dekoration wurde durch Öffnen des Wagens sichtbar, durch Schließen verdeckt. Auch wurde durch Drehung des Gefährtes ein Dekorationswechsel hervorgebracht. Bei Schluß der Vorstellung wurden die Wagen geschlossen oder ganz weggefahren.

Calderon wurde zum Klassiker dieser Autos.

Ihre Form ist meist allegorisch. Man personifizierte mit unglaublicher Kühnheit alles nur Erdenkliche. So unter anderem: das Gedächtnis, den Willen, den Verstand, die Schuld, den Schlaf, den Tod, die Ketzerei, die Eitelkeit, die Natur, die Buße, die Klugheit, die fünf Sinne, das Wissen, die göttliche Gnade, das Judentum u. a. m. Unter diese allegorischen Personen mischen sich auch realistische, bei denen besonders der Narr nicht fehlte.

Unter den Autos Calderons befindet sich eines, betitelt: De las Plantas. Die Darsteller sind: der Dornbusch, der Maulbeerbaum, die Zeder, der Mandelbaum, die Eiche, der Ölbaum, die Kornähre, der Weinstock und der Lorbeerbaum. Zwei Engel treten auf, reden die Bäume an und sagen, einer von ihnen möge eine süße und wunderbare Frucht hervorbringen. Dadurch solle er die Krone verdienen, die der eine Engel in der Hand hielt und auf der Bühne aufhing. Sie begaben die Gewächse mit der Fähigkeit, sprechen zu können, und gehen ab. Die Zeder erscheint mit einem Stock in der Form eines Kreuzes. Sie hält eine lange allegorische Rede über die Schöpfung der Welt. Sie erklärt den Bäumen, daß wie Tiere, Fische und Vögel einen König hätten, sie ebenfalls einen solchen haben müßten. Obwohl sie sich dieses Vorzuges nicht anmaßen wolle, so sei sie doch zu entscheiden bereit, wer unter ihnen den Preis erhalten solle. Darauf tritt sie ab. Die anderen Bäume sind unwillig darüber, daß ein Fremder sich zu ihrem Schiedsrichter aufwerfe. Sie halten sich die Vorzüge vor, die ihnen die Menschen beilegen, und jeder will der

vornehmste sein. In der folgenden Szene tritt die Zeder wieder auf mit einem Kreuz, dessen Arme mit Zedern-, Zypressen- und Palmblättern umflochten sind. Nun sind einige bereit, die Zeder als Schiedsrichter anzunehmen, andere nicht. Besonders ist der Dornstrauch sehr erzürnt darüber und sagt, er allein wolle diesen unbekannten Baum vernichten, der sich unterfinge, sich als Schiedsrichter unter ihnen aufzuspielen. Hierauf umfaßt er die Zeder, die schreit, daß man ihr den Leib zerreiße. Da sieht man Blut dem Kreuze entfließen, worüber alle Bäume erschrecken. Die Zeder sagt, mit diesem Blute wolle sie die ganze Erde anfeuchten.

Ahre und Weinstock nähern sich dem Kreuze, um das Blut aufzufangen. Die Zeder sieht ihr Mitleid und ihre Demut und sagt:

„Pues humildes, pues piadosos
Lo dos recibid mi cuerpo,
Y mi sangre, en los dos solo
Desde oy mi cuerpo, y mi sangre
Sera divino tesoro."

(Weil ihr beide demütig und
barmherzig meinen Leib und
Blut annehmt, so wird von nun an
auch in euch beiden allein
mein Leib und Blut ein göttlicher
Schutz sein.)

Der blutige Dornbusch gerät in Verzweiflung, als er sieht, daß ihn alle Bäume verabscheuen. Das Kreuz erscheint in der Luft. Die Gewächse fragen nun die Zeder, wem der Preis werden solle. Diese entgegnet, der Demut! Sie nennt daher die Ähre (Brot) und den Weinstock. Wie dieser, so endigen alle Autos mit einer Beziehung auf das heilige Sakrament.

Diesen Autos geht meist ein Prolog oder Vorspiel voran, das Loa sacramental genannt wird und einen eigenen Titel

hat, der in keinem Zusammenhang mit dem Sakrament am Fronleichnamsfeste zu stehen scheint. So hat man zum Beispiel ein Loa sacramental des Narren. Anfänglich hört man Leute hinter der Szene schreien: Nehmt euch vor dem Narren in Acht, der entwischt ist! Wir müssen ihm nachlaufen! Da tritt der Narr auf und sagt zu seinen Verfolgern, sie mögen sich beruhigen, er sei nicht mehr der, der er früher gewesen. Er sei nur entlaufen, um das Vergnügen zu haben, das Fest zu sehen, worauf er in wohl zweihundert Versen alle Wunder und Geheimnisse des Alten und Neuen Testamentes vorerzählt.

In einem andern Auto Calderons, A Dios por razon de estado (Gott um einer Staatsursache wegen), kommen folgende Personen vor:

Witz, ein Mann;
Gedanke, ein Wahnsinniger;
die heidnische Religion, eine häßliche Frau;
die Synagoge, ein schmutziges Weib;
Atheismus, ein monströser Mann;
St. Paul, der Apostel;
die Taufe, ein artiger Knabe;
die Beichte, eine Frau;
das Priestertum, ein Mann;
die Ehe, ein Mann;
das Naturgesetz, eine Frau;
das geschriebene Gesetz, eine Frauensperson;
das Gesetz der Gnade, eine Frau.

Vor diesem Auto steht eine ebenso sonderbare Loa.

Ihre Personen sind: Glaube, Fama, die Urteilskraft, Gottesgelehrtheit, Rechtsgelehrtheit, Weltweisheit, die Medizin, die Natur. Alles dies sind Frauen bis auf die Urteilskraft, die als Mann gedacht ist. Dann Musikanten beiderlei Geschlechts.

In einem andern Auto hat Calderon die Dreieinigkeit, den Teufel, den Apostel Paulus, Adam, Augustinus, Jeremias,

die Begierde, die Sünde, die Welt, eine Rose und eine Zeder durcheinander gemischt.

In dem Auto Ordini militari kommt Christus und verlangt das Kreuz von der Welt. Diese aber holt Gutachten von Moses, Hiob, David und Jeremias ein, ob sie es ihm geben solle. Die Räte sagen ja. Um des Vaters willen verdiene er es, und so erhält Christus von der Welt das Kreuz mit der Versicherung, sie habe es bisher nur ehrenhalber verliehen.

In diesen monströsen Produkten und Vorstellungen, in denen eine Lais oder Phryne die Mutter Maria darstellte, die Hostie in die Höhe hob und das Tantum ergo dazu sang, sah viele Jahre hindurch das spanische Volk eines seiner Hauptvergnügen. Allgemeines Murren erscholl, als ein königlicher Befehl diese Autos verbot.

Dem alles in allem recht undramatischen Auto verliehen in Spanien nur jene Momente Lebensfähigkeit, die als leere Zutaten aufzufassen sind, nämlich Schaugepräge, Tänze, Possen und Lazzi, Musik und Gesang. Ohne diese hätte sich das Auto niemals so in der Gunst der Spanier festsetzen können. Schon die Grundgedanken, die allegorische Verhüllung, mußte der breiten Masse des Volkes etwas Fremdes, nur zu häufig direkt Unverständliches sein. Deshalb übertrug es seine Liebe zu einzelnen stehenden Figuren der Autos auf die Stücke, die es, um ihre Lieblinge zu sehen, mit in den Kauf nahm. Ich komme auf diese für uns so wichtigen Persönlichkeiten noch zurück.

Nach diesem Seitensprung wieder zu Calderon.

Unter seinen Schöpfungen befinden sich heute noch sechsundzwanzig Comedias de Capa y espada, d. h. Lustspiele mit Mantel und Degen. Beinahe in allen diesen Komödien finden sich Szenen von grotesker Komik, die sich nicht selten bis zum Übermut steigert.

Wie ausgelassen Calderon sein kann, zeigt er in der Posse „Céfalo y Pocris" (Chephalus und Pocris). Sie wurde Fastnacht 1662 vor dem Königspaar in Madrid aufgeführt

und stellt eine Parodie der mythologischen Schauspiele dar. Der Vierakter, eine Burleske voll köstlichen Humors, ein Tummelplatz des ausgelassensten Scherzes und besonders dadurch von unvergleichlicher komischer Wirkung, daß der tollste Spaß, ja das Absurdeste, in einem feierlichen, pathetischen Ton und in den elegantesten Versen vorgetragen wird[5], sei hier nach seinem Inhalte wiedergegeben:

Erster Akt

Begleitet von ihren Dienern Pastel und Tabaco treten die irrenden Ritter Cephalus, König der Pikardie, und Rosicler, Fürst von Trapobana, der auf einem Esel reitet, auf. Sie fallen alle vor Schrecken über einen Riesen um, der mit der Keule auf der Schulter aus einem Palast tritt, zu dessen Hüter er bestellt ist. Nun erscheint Aura, die Hofdame der Pocris. Die Prinzessin hat sie davongejagt. Sie erzählt den Fremdlingen von Tebandro, dem König dieses Landes, der seine Zwillingstöchter Pocris und Fillis von ihrer Geburt an gleich „Loretto-Nonnen" in diesem Palast eingekerkert halte, weil er eines Tages ein Omen fand. Sei es, daß ihm geträumt habe, er habe einen Strick um den Hals, sei es, daß er seine Schere gekreuzt fand. Nun kommt ein Hauptmann mit Häschern, verhaftet die Fürsten, ihre Diener und Aura und befiehlt, sie hinter Masken zu stecken, damit niemand sie erkenne. Alle werden abgeführt, nur Cephalus entflieht und versteckt sich. Pocris und Fillis treten auf, worauf Cephalus aus seinem Versteck erscheint. Bei seinem Anblick fällt Pocris in Ohnmacht. Sie hat wie Fillis zum erstenmal im Leben einen Mann gesehen. Fillis empfindet Sympathie für den „verbindlich schmeichelnden Herrn Ritter", warnt ihn deshalb vor der Schwester, die, „von Charakter ein Dämon" sei. Sie werde

[5] Ad. Friedr. von Schack, Gesch. der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien. Berlin 1845/46, III., 249.

beim Erwachen den Riesen rufen, daß er ihm mit der Keule das Hirn kuriere, worauf sich der Ritter schleunigst entfernt. Pocris erwacht und ist außer sich, einen Mann erblickt zu haben, während Fillis meint: „Daß ein Mann hier gewesen, ist erwiesen, und mir scheint es, die Männer sind niedliche Dinger!"

Zweiter Akt

Der König Tebandro beklagt sich zu seinen Höflingen Floro und Antistes, dem Vater der Aura, über die Last des Regierens. Da führt der Hauptmann seine Gefangenen vor. Als ihnen die Masken abgenommen werden, erblickt Antistes entsetzt seine „Mari-Aura als Galeerensklavin zwischen solchem Lumpgesindel!"

Aura erzählt, daß Pocris sie ohne Rücksicht auf die langen und treuen Dienste einfach hinausgeworfen habe, als sie erfahren, daß Polidoro, der Sohn des Königs, sie im Palast besucht habe. Der König bricht sofort auf, den Sohn zu holen. Antistes aber vermahnt nach des Königs Befehl die ehrlose Tochter, den „echten Sproß der alten sel'gen bösen Sieben, die Gott im Himmel gut bewahre", und sagt ihr, daß sie jetzt sterben müsse, sei es durch Stahl, sei's durch Gift. Antistes reicht ihr ein Fläschchen und Aura trinkt es, ergeben in ihr Schicksal, aus. „Schon beginnt der Todeskampf", ruft sie aus, doch der Vater beruhigt sie. Es sei Alikantewein im Fläschchen gewesen. Antistes eilt mit Aura in den Wald vor dem Palast, wo auch der König mit Rosicler und dessen Dienern angekommen ist. Der König holt den Riesen heraus und macht ihm Vorwürfe, einen Mann in das Schloß gelassen zu haben. Der Riese erwidert, er habe ihn mit der Keule zum Doktor graduiert!

„Meinen Sohn hast du verkannt?" fragte der König. „Hoheit kam bei Nacht gewandelt, und bei Nacht sind alle Könige grau!" entgegnete der Riese — eine Variation

auf das auch uns geläufige „Bei der Nacht sind alle Katzen grau!“[6]

Aura sinkt in Ohnmacht. „Der Jammer steigt mir zu Kopf!“ ruft sie aus. „Ich glaub', es ist der Alikante“, meint der Vater und wirft sie in die Luft, weil sie in den Wind geworfen alle väterlichen Phrasen. Sie fliegt davon.

Da ertönt hinter der Szene das Geschrei: „Pocris lebe!“

Floro bittet im Namen des Volkes um Gehör. Der König winkt ab, denn er errät den Wunsch des Volkes, seinen bisher abgeschlossen gehaltenen Töchtern in den Ehehafen zu helfen. Er schickt den Hauptmann ab, ihm aus dem hier herumlungernden Volke den reichsten Mann herauszusuchen, dann entläßt er den Rosicler mit seinen Dienern. Da bringt auch schon der Hauptmann den Cephalus. Auf des Königs Befehl werden dem Cephalus mit dem Taschentuch des Königs die Augen verbunden, worauf sich alle entfernen. Pocris und Fillis kommen, bald darauf wieder der König. Er führt ihnen den geblendeten Cephalus zu, damit sie mit ihm in den Fastnachttagen Blindekuh spielen, aber unter der Bedingung, daß er die Binde nicht löse. Dann geht er ab. Pocris und Fillis ergreifen Ballschläger und laufen im Kreise um Cephalus herum. Dieser nimmt die Binde ab, erblickt voll Freude die beiden Königstöchter, von denen ihn die eine „detestiert“, die andere „adoriert“. Der König kehrt mit Rosicler und seinem ganzen Gefolge zurück und sieht sein Gebot übertreten. Vorerst offenbart er in einer einhundertzwanzig Verse langen Thronrede, in der jede Assonanz auf ‚u‘ endet, warum er seine Töchter, vor deren Schönheit „gallengrün aus Neid wird das himmlische Azur“, bis jetzt unter Verschluß gesetzt habe. Bei der Geburt der Zwillinge habe er, wohl bewandert in Zauberbüchern und im Talmud, sofort ihr Horoskop gestellt und das unheilvolle Orakel vernommen, daß die eine dem ersten besten, der

[6] Cefalo und Pocris, übersetzt von C. A. Dohrn, Stettin 1879, S. 150.

ihr begegnen werde, gedankenlos „die Schlüssel zu dem Schlößchen Hohegunst“ überreichen, die andere aber ihren unglücklichen Liebsten zwingen werde, „daß, in einen Stier verwandelt, er nichts sagen kann als Muh!“ Um dieses Verhängnis abzuwenden, habe er für sie „diesen goldenen Sarg aus Stein und Stuck gebaut“. Cephalus, der es gewagt, die Angesichter der beiden zu sehen, heißt er zu Tode zu führen.

Pocris billigt den Befehl des Vaters, doch Fillis legt Fürbitte ein, ebenso Rosicler. Aber erst als der Diener Pastel für den Fürsten von Tropabana, den ein Delphin zur Küste getragen hat, um Gnade bittet, schenkt der König dem Verurteilten das Leben.

Dritter Akt

Der Streit ist geschlichtet, und König Tebandro läßt Cephalus die Wahl zwischen den erlauchten Töchtern. Cephalus schwankt. Er möchte am liebsten alle beide nehmen, aber verliebt ist er nur in Pocris, die ihn nicht ausstehen kann. Da tritt Rosicler zu ihm und erzählt, daß er einen Schuh der schönen Fillis zu Gesicht bekommen habe (er zeigt dabei einen Schuh von Riesengröße), und dieses zierliche Kunstwerk habe ihn sofort behext. Nur darum habe er die Heimat im Stiche gelassen, um die süße Besitzerin dieses Kleinods zu suchen und zu finden. Freundlich bittet er deshalb, ihm die Fillis zu „zedieren“. Cephalus erwidert, daß er wohl selbst Fillis werde wählen müssen, da sein Diener ihm mit ihr „den Eheknoten geboten habe“. Deshalb schlägt Rosicler vor, die Fillis auszuknobeln.

Das Spiel beginnt.

Schon hat Rosicler die halbe Fillis gewonnen, da erscheint Aura, „in Luft aufgelöst als Unsichtbare“, die an Pocris Rache nehmen will, und entführt die Würfel. Rosicler fürchtet Zauberei, um so mehr als Auras Stimme ertönt: „Ihr Ritter, besser wär's, nicht laut zu poltern!“ Cephalus

glaubt, eine Göttin habe ihr Spiel gestört und fragt deshalb: „Sage, was in meinem Herzen thronen soll?“ Da antwortet ihm hinter der Szene der Ruf: „Hoch lebe Pocris!“ Die Götter selbst haben entschieden. Als daher der König mit Pocris, Fillis und den übrigen auftritt, um die Entscheidung zu hören, verkündet Cephalus, daß Pocris die Holde sei, der er sich auf Schritt und Tritt opfern wolle. Fillis aber weist Rosicler, der, gestützt auf sein Würfeln, halbes Wohnungsrecht bei ihr zu haben behauptet, schroff ab: „Bei mir ist nichts zu vermieten, der Mieter mag sich trollen!“

Alle ziehen sich zurück, bis auf das junge Ehepaar Cephalus und Pocris, das sich allerlei Schmeicheleien an den Kopf wirft, bis Aura erscheint und den Cephalus von seiner jungen Gattin hinweglockt. Die eifersüchtige Pocris folgt ihnen, findet sie im Waldesdickicht und beobachtet, hinter einem Jasmingebüsch verborgen, das tuschelnde Paar.

„Mitleidlos sei umgebracht jenes wilde Tier!“ flüstert Aura.

„Doch womit?“ fragt Cephalus.

„Nehmt den Flitzbogen zur Hand, den Diana selbst Euch sendet“, erwidert Aura und verschwindet. Cephalus drückt ab, und tödlich getroffen sinkt Pocris zusammen. Vergeblich sucht sie der Gemahl damit zu trösten, daß er zum erstenmal in seinem ganzen Leben mit dem Gewehr etwas getroffen habe. Pocris haucht in dem düstern Walde ihre Seele aus. Cephalus aber klagt:

„Ausgelöscht ist das Fanal
Meines Lebens! Nacht bricht ein!
Jammer, Weh und Himmels-All,
Vögel, Fische, Bestien, Menschen,
Land und Wasser, Berg und Tal,
Pflanzen, Blumen, Kräuter, Auen
Jammert mit aus vollem Hals!
Kutschen, Satteldecken, Esel,
Alles, was nur Odem hat,

Pfauen, Hühner, Kälberpfoten,
Saure Milch, kommt, wimmert, klagt —
Pocris starb, sanft mag sie ruhen,
Sie samt ihrem falschen Haar!"

Hinter der Szene ertönen feierliche Stimmen: „Friede ihrer Asche!"

Der König kommt mit Fillis, Rosicler und all den anderen. Er hört von Cephalus, wie Pocris den Tod gefunden. „Tod ihm, der sie gemordet!" ruft Rosicler, doch der zärtliche Papa König ist anderer Meinung. Er hält es für sehr ersprießlich, wenn Cephalus nach und nach die ganze Sippschaft beseitigt, weil ihr Spionieren ihm, dem König, lästig fällt. Darauf befiehlt er, das wohlverdiente Ende der Pocris pomphaft durch eine glänzende Mogiganga, eine nächtliche Mummerei, bei der die Teilnehmer in Tiermasken erscheinen, zu feiern, ergreift eine Gitarre, und damit man gleich gewahre, wie ihn solches Treiben vergnüge, fallen ihm der Bart und die grauen Haare ab, während er singt und mit den anderen den Schlußtanz aufführt[7].

In der reizenden Komödie Calderons, „La dama duende", d. h. „Dame Kobold", die 1883 in der Bearbeitung von Adolf Wilbrand im Wiener Burgtheater eine fröhliche Auferstehung feierte, ist der Diener Cosme die lustige Person.

Im sechzigsten Stück seiner Hamburgischen Dramaturgie hat Lessing den Cosme der spanischen Komödie charakterisiert.

Der Lessingsche Cosme ist der Diener des Grafen Essex in dem Stücke „Dar la vida por su dama" („Sterben für seine Dame").

Dieser Cosme ist furchtsam für viere, dabei ein ekelhaft prosaischer Bursche, der der Romantik seines Herrn stets einen Dämpfer aufsetzt. „Cosme hat, unter seinen anderen guten Eigenschaften auch diese, daß er ein Plauderer ist.

[7] Engelbert Günther, Calderon und seine Werke, Freiburg i. B. 1888, II. Bd., S. 53ff.

Er kann kein Geheimnis eine Stunde bewahren; er fürchtet ein Geschwür im Leibe zu bekommen." „Die Art, wie er sich seiner Geheimnisse entledigt, ist äußerst ekel. Sein Magen will es nicht länger bei sich behalten; es stoßt ihm auf; er gibt es von sich; und um einen besseren Geschmack wieder in den Mund zu bekommen, läuft er geschwind ab, eine Quitte oder Olive darauf zu kauen[8]".

Bei Calderon ist Cosme weit weniger drastisch, aber immerhin noch das, wenn auch verfeinerte, Abbild des altspanischen Hanswurstes, des Gracioso.

Lange vor Cosme trieb der Gracioso auf der spanischen Bühne sein Spiel. Er scheint aus dem stammverwandten Italien nach der pyrenäischen Halbinsel gekommen zu sein, vielleicht schon zur Zeit des Mimus. Er ist ein Schwätzer, der bei der geringsten Gelegenheit alle Heiligen anruft, und zwar meist solche, die kein Kalender kennt. Er hat überdies alle guten und bösen Eigenschaften des Arlequino wie des Cosme, ist aber meist liebenswürdiger und weniger derb als diese. Unter den Plattheiten seines Dialoges finden sich nicht selten lustige Wahrheiten.

Bei Lope de Vega sind die Graciosos noch nicht in der stereotypen Gestalt der späteren Dichter, sondern mit feiner Schattierung des Charakters und stets in bedeutsamer Beziehung zur Haupthandlung[9].

Neben diesen beiden Trägern komischer Rollen haben die Vejele, Galleja und andere nur untergeordnete Bedeutung. Nicht so der Teufel. Wenn er auf der Bühne erscheint, ist er Cosme und Grazioso in einer Person.

In dem Stücke „Diabolo Predicador" (Der Teufel ein Prediger) fängt die Handlung mit einer langen Rede des Teufels an, der auf einem feurigen Drachen reitet. Er erbost sich darin über die Franziskaner, die ihm beständig so viele Untertanen rauben. Er hat vernommen, daß sich

---

[8] Lessing, Dramaturgie (Hesse), IV. Bd., S. 225. — [9] Ph. Aug. Becker, Geschichte der spanischen Literatur, Straßburg 1904, S. 72.

diese Mönche in Lucca niedergelassen haben, wo er wegen der vielen Laster der Einwohner, die sich nun zu seinem größten Schaden bekehren werden, regiert hat.

Die Mönche zu hindern, sich dort einzunisten, schickt er seinen Bedienten Asinodi ab, um womöglich die Mönche von dort zu verjagen. Um dies zu erreichen, befiehlt er ihm, die Herzen der Einwohner so zu verhärten, daß sie den Mönchen keine Almosen geben sollen. Asinodi tut wie ihm aufgetragen und richtet es überdies noch so ein, daß der Statthalter von Lucca ein Todfeind der Franziskaner wird und die Bewohner Luccas sie mit Steinen werfen.

Aber der Ninno, das Jesukind, kann die Ungerechtigkeit der Menschen und des Teufels nicht länger mit ansehen. Er kommt persönlich vom Himmel herab, begleitet von dem Erzengel Michael. Diesen schickt der Ninno zum Teufel, mit dem Befehl, sofort die Gestalt eines Franziskaners anzunehmen und den Luccanern Buße zu predigen.

Der Teufel tobt, rast, wütet, speit Feuer aus Maul und Nase, muß sich aber fügen und Guardian in dem Franziskanerkloster werden. Dort findet er aber überraschenderweise die Sitten der Mönche ebenso verderbt wie die der Einwohner von Lucca.

Einer der gottlosesten Mönche ist der Frater Antolin. Er hatte erst kurz vorher ein Techtelmechtel mit einer verliebten, aber sehr scheinheiligen Dame angesponnen. Der Pater Guardian hat aber seinen Pferdefuß nur versteckt, nicht ihn verloren. Er liest die geheimsten Gedanken der Menschen im Fluge, kennt folglich auch alle die gottlosen Anschläge des Bruders Antolin.

Dieser hat ein Stelldichein mit seiner Geliebten verabredet, aber der Teufel hindert ihn, es einzuhalten.

Antolin will einen Teil der eingesammelten Almosen unterschlagen und für sich verwenden, aber der teuflische Guardian fordert Abrechnung von ihm.

Er will an einem abgelegenen Ort sich an einem Fasttage an Fleisch satt essen, aber der Teufel ist zur Stelle

und hindert ihn, ein Stück Schinken in den Mund zu schieben und den Korken aus der Flasche zu ziehen. Er zwingt ihn, die Kuttenärmel, in denen er die verbotenen Speisen verborgen hat, auszuschütteln und verdammt ihn zu verschärftem Fasten.

So wird Antolin als durchtriebener lasterhafter Mensch geschildert, in vielen Stücken noch böser als selbst der Teufel.

Recht verwunderlich erscheint es, daß in dem überklerikalen Spanien den Mönchen solch bittere Wahrheiten ins Gesicht gesagt werden und sie von der Bühne herab so unbarmherzig verspottet werden durften, ohne daß das geistliche Gericht einschritt.

Aber sie waren klug genug, den Spott über nicht wegzuleugnende Tatsachen nicht tragisch zu nehmen. Ihre Autorität war ja doch unerschütterlich.

Mit Calderon war die Höhe der spanischen Dramatik erreicht. Keiner der Epigonen vermochte an ihn oder Lope de Vega heranzureichen, obgleich noch manche Talente auftauchten. Ich nenne nur die wichtigsten. So Francisco de Rojas Zorilla († 1661), voll feiner Beobachtungsgabe mit einem Stich ins Bizarre. Er pflegte in seinen Komödien mit Vorliebe die Charakterkomik und führte groteske Figuren mit possenhaftem Anstrich vor, „denen er mit dem sprudelnden Witz seines Dialoges große komische Kraft verleiht, jene schalkhaft naive Art der Komik, die die Tiefe der Seele und die Schattenseiten der Gesellschaft mit blitzartigen Schlaglichtern beleuchtet“ [10].

Nur bedingt hierher gehört Augustin Moreto y Cabaña (1618—1669), der unvergessene Dichter von „Donna Diana“ (Desdén con el desdén, wörtlich: Trotz wider Trotz). Seine leicht karikierende Manier wird aber nur höchst selten zum Grotesken.

Geschmeidigkeit, in der hergebrachten Weise fortzudichten, zeigen mit den mehr äußerlichen Vorzügen der

[10] Becker a. a. O., S. 83.

spanischen Komödie Matos Fragoso, Antonio Coello, I. B. Diamante, Alvero Cubillo, Juan de la Hoz, Luis Quiñones de Benevente, der Meister des Entremés und zahllose andere; denn kein anderes Theater reicht an die Produktivität des spanischen in diesem Jahrhundert heran. Wenn mit dem Tode Philipps IV. seine Glanzzeit zur Neige ging, so fand die nationale Form des Schauspiels doch noch tief bis in das achtzehnte Jahrhundert hinein ihre achtbaren und talentvollen Vertreter in Fr. Antonio de Bauces Cándamo, in José de Cañizares und in Antonio de Zamora.

Ganz langsam, aber unaufhaltsam vollzog sich eine Wandlung des Geschmackes in tonangebenden Kreisen. Die Volksschauspiele, an denen sich die Spanier aller Gesellschaftsklassen ergötzt hatten, verflachten immer mehr und wurden dem Volke allein überlassen. 1765 erfolgte das Verbot der Autos sacramentales.

Der französische Einfluß hatte die Herrschaft über die spanische Bühne erlangt.

Doch der Sieg war nicht unbestritten und schwankte oft zwischen beiden Richtungen.

So als Roman de la Cruz in seinen lebensvollen Skizzen mit drastischem Realismus und packendem Witz ein treues Spiegelbild des naturwüchsigen Madrider Lebens schuf. Alles jubelte ihm zu, und eine neue Glanzperiode der nationalen Komödie schien angebrochen, um so mehr, als de la Cruz in dem Souffleur am Theater in Cadiz, Juan Ingnacio Gonzalez del Castillo (1763—1800), ein gleichwertiger Genosse erstanden war.

Aber diese und spätere Erfolge vermochten dem Verfall der nationalen Burlesken-Komödie immer nur auf kurze Zeit Einhalt zu gebieten. Cosme und Graciose waren durch anspruchsvolle Herrschaften in französischer Modekleidung für immer von ihrem angestammten Platz verdrängt und an die Straßenecken, in die Elendviertel, auf die Volksfeste und Jahrmärkte verwiesen, wo sie sich noch heute ihres Daseins freuen und dankbare Hörer finden.

Das älteste Theaterstück in französischer Sprache entstand im zwölften Jahrhundert. Es ist das „Adamsspiel". Es bewegt sich noch ganz im Stil der lateinischen biblischen Dramen, die in und vor Kirchen von und für Kleriker gespielt wurden. Das alte komische Element, der Teufel und seine Unterteufel, ist noch beibehalten. Gott selbst tritt hier handelnd auf, wird als figura bezeichnet und tritt, wenn er die Bühne verläßt, in die Kirche, da sich der Schauplatz unmittelbar vor der Kirchentüre befindet. Den Inhalt des Adamsspiels bilden der Sündenfall, Kains Mord und die Propheten. Die Teufel laufen zum Ergötzen der Zuschauer umher und treiben allerlei Allotria.

Aus dem Ende desselben Jahrhunderts ist uns das „Sankt Nikolausspiel" (Ju saint Nicolas) erhalten. Sein Verfasser war Jean Bodel aus Arras. Er starb im Jahre 1210.

In diesem frommen Spiele werden die komischen Rollen von einigen Gaunern gespielt. Sie sprechen das Argot, die französische Gaunersprache, zum ersten Male auf der Bühne.

Bodel ließ bei dem Aufbau der komischen Szenen seiner Laune freien Lauf, so daß das derbrealistische Rankenwerk die ernsten Teile überwucherte und der Faden der Handlung unter den Beigaben fast ganz verschwand. Ich folge hier und in dem folgenden der ausgezeichneten Geschichte der französischen Literatur von Professor Hermann Suchier und Prof. Dr. Adolf Birch-Hirschfeld.

Wenn Bodel den Grundstoff seines Stückes der Legende entnimmt, so sieht Adam de le Hale, genannt der Bucklige († etwa 1286), von jeder Frömmigkeit ab und bringt statt der Heiligen sich selbst, seinen Vater und seine persönlichen Angelegenheiten vor das Auditorium, und dies in „Ju Adan ou de la fucillie" (das Spiel Adams oder das Spiel in der Laube). Die Gelegenheitsdichtung, unseren Polterabendscherzen vergleichbar, ist wohl in dem literarischen Verein von Arras, dem Puys Notre Dame, kurz Puy genannt, aufgeführt worden.

Als Personen treten auf Meister Adam, der Dichter selbst, Meister Henri, sein Vater, fünf mit Namen genannte Bürger von Arras, ein Arzt, ein Bettelmönch, ein Narr, dessen Vater, ein Schenkwirt, das Volk verkörpert in einer Person, die Feen Morgue, Maglore und Arsile, der Bote Croquesot, eine taubstumme Blinde, die auf einem Rade reitet und Fortuna darstellen soll.

Adam wünscht Arras und seine Frau Maroie zu verlassen, um in Paris zu studieren. Sein Vater will jedoch kein Geld dazu hergeben, weil er sich schwach und krank fühlt. Der Arzt allerdings erklärte, er kranke an einem Leiden, Geiz genannt, von dem auch noch zehn andere Bürger der Stadt, die namhaft gemacht werden, befallen seien. So werden einzelne Bürger und ihre Frauen unter die Lupe genommen und dem allgemeinen Gelächter preisgegeben.

Das Maifest findet statt, und heller Jahrmarktrummel bricht los. Ein Bettelmönch preist seine Reliquien an, die unfehlbar die Tollheit kurieren. Jeder empfiehlt seinem Nachbarn, die Wunderdinge zu berühren.

Es ist die Nacht des ersten Mai, in der die Feenkönigin Morgue mit ihren holden Begleiterinnen in Arras einzieht, um von den für sie in der Laube hergerichteten Speisen zu naschen.

Als man den Mönch mit seinen Knochen entfernt hat, hört man ein Geklingel, und die Mesnie Hellequin, dem wilden Heere unserer Mythologie entsprechend, kommt herangebraust. Ihr folgen die Feen. Sie kosten von den Speisen und spenden den Gästen allerlei Glück. Adam bestimmen sie dazu, der verliebteste Mann aller Länder und ein guter Liederdichter zu werden.

Nur die Fee Maglore ist erzürnt. Man hat vergessen, ihr ein Messer zu dem Gedeck zu legen. Sie verhängt daß Adam, statt die Pariser Hochschule zu besuchen, in der Arraser Gesellschaft verbummeln und seinen Wissensdurst und Lernbegierde in den Armen seiner jungen und schönen Frau allmählich verlieren soll.

Fortuna erscheint und gesellt sich zu den Feen, die wieder den Schauplatz verlassen.

Jetzt würfeln alle die Zeche aus, nur der Mönch schläft. Sie spielen so geschickt, daß die ganze Zahlung auf den Mönch fällt. Er skandaliert, und weil er kein Geld hat, wird er gezwungen, den Reliquienschrein zu versetzen. Der Wirt nimmt die Knochen an sich und imitiert die Tätigkeit des Mönches unter allgemeinem Gelächter. In dem nun folgenden Wirrwarr, zu dessen Entstehen ein Narr das Seine beiträgt, ertönt plötzlich das Taggeläute der St. Nikolauskapelle. Die Bürger brechen zum Kirchgang auf. Der Mönch findet schließlich noch etwas Geld, löst seinen Schrein wieder ein und zieht gleichfalls seiner Wege.

Wie Suchier findet, erinnert das Lustspiel an Aristophanes. Es ist in der mittelalterlichen Literatur einzig in seiner Art, poesievoll und doch zugleich satirisch und phantastisch, anmutig und boshaft, fein- und grotesk-komisch.

„Robin und Marion" von de la Hale ist ein Schäferspiel, das außer den stereotypen Namen des Schäfers und seiner Geliebten und den Hauptzügen der Handlung auch die wiederkehrenden Schlußverse eines Liedes aus dem Pastorale des Perrin d'Angecort, des Schützlings von Karl von Anjou entlehnt hat.

Marion singt das erwähnte Refrainlied „Robins m'aime, Robins m'a demandee si m'ara („Robin liebt mich, Robin hat mich begehrt und soll mich haben").

Der Ritter erscheint zu Pferde, den durch eine Lederkappe geblendeten Jagdfalken auf der Hand. Er knüpft mit Marion ein Gespräch an und begehrt ihre Liebe. Sie weigert sich jedoch, ihrem Robin untreu zu werden. Kaum ist der Ritter fort, erscheint Robin. Sie berichtet ihm von dem Mann zu Roß, der einen Fausthandschuh am Beine und so etwas wie einen Weih auf der Faust trug, und daß sie dessen Liebeswerben abgewiesen habe. Sie speisen zusammen, tanzen singend einen traditionellen Tanz mit allerlei Variationen. Robin ruft noch zwei Hirten herbei, denen er

von dem zudringlichen Ritter erzählt, dann eine Freundin Marions. Robin geht ab, da kehrt der Ritter zurück, weil ihm sein Falke entflogen ist. Marion gibt ihm Bescheid, wohin der Vogel geraten sei. Der Ritter aber erklärt, an dem Falken läge ihm nichts, wenn er eine so schöne Freundin haben könne. Da kommt Robin mit dem gefangenen Falken. Der Ritter ohrfeigt ihn, weil er das Tier zu sehr drückt. Marion eilt herzu und wird von dem Ritter auf das Pferd gehoben. Robin ruft seine Freunde zu Hilfe. Marion macht sich aber inzwischen selbst von dem Ritter frei und sinkt in Robins Arme. Nach diesem Schluß der Handlung vergnügen sich die Hirten noch mit Gesprächen, Pfänderspielen und Tänzen.

Wir dürfen in dem anmutigen Stück das älteste weltliche Singspiel erblicken. Es ist wahrscheinlich 1283 oder 1284 am Hofe Karl von Anjous in Neapel aufgeführt worden.

Weit unbedeutender als „Robin und Marion" ist die anonyme Posse „Der Knabe und der Blinde", um 1277 wahrscheinlich in Tournai gespielt.

„Ein junger Mann erbietet sich, einen Blinden zu führen. Statt sich indessen ihm nützlich zu erweisen, plündert er ihn aus, führt ihn so, daß er sich stoßen muß, und schlägt ihn, indem er so tut, als rührten die Prügel von einem anderen her."

Das kurze, nur 270 Verse umfassende Stück ist von einer Roheit, hinter der die beabsichtigte Komik ganz verschwindet.

Neben diesen Possen fehlt aber das komische Element auch in den Dramen nicht. Sie alle sind von lustigen Episoden durchzogen.

In der „Auferstehung" von Jean Michel, Stadtarzt zu Angers und vielbewundertem Dichter von Passionsspielen († 1501), sagt Christus den ganzen Katechismus her. Damit sich aber das Publikum dabei nicht langweile, wird der Vortrag häufig von einem Bettler unterbrochen, der mit seinem Knaben lustige Trinklieder anstimmt.

Doch das genannte Stück gehört schon einer späteren Epoche an.

Im dreizehnten Jahrhundert jedoch finden wir zum ersten Male das komische Drama, die Farce, die von ihrem Ursprungslande alle Welt durchziehen sollte.

Der Name Farce stammt vom lateinischen farca für farcta, Partizip von farcira, mit Latein untermengen, eigentlich mit Füllsel stopfen. Er findet sich zum ersten Male in der Urkunde des Prévôt von Paris vom 3. Juni 1398, in der dieser den Parisern verbietet, in Saint-Maure Farcen Heiligenleben und ähnliches ohne seine ausdrückliche Genehmigung zu spielen. Es bezieht sich wohl auf eine Untermischung des Textes mit Brocken aus dem Lateinischen oder anderen Sprachen, wie dies ja besonders in Italien üblich wurde, oder auch mit Liedern. Man will den Ursprung der Farcen teils auf die Narrenfeste des Mittelalters, teils auf komische Vorträge der Spielleute zurückführen. Beide Ansichten können nebeneinander bestehen, doch findet die zweite in erhaltenen Literaturkomödien eher als die erste eine Stütze.

Daß Spielleute dramatische Aufführungen mit verteilten Rollen veranstaltet haben, ist nirgends nachzuweisen. Sie pflegten überhaupt, bevor mehrstimmige Musikkorps auftraten, einzeln, höchstens zu zweien zu reisen. Wir erfahren, daß sie Puppenspiele aufführten, aber der Text war schwerlich aufgezeichnet.

Zu den Aufgaben der Jongleure und Menestrels gehörte es, die im Turnier verwundeten Ritter aufzuheitern. Dazu benützten sie gern mimische Charakterdarstellungen. Sie kopierten und karikierten den Stutzer, den Einsiedler, den Pilger, oder andere geistliche Personen. Sogar über kirchliche Handlungen zogen sie mit nicht gerade feinem Spotte her[1].

Doch auch harmloseren Stoffen wichen sie nicht aus. In einem altfranzösischen Fabliau wird erzählt, wie die Jong-

[1] Bretel, Tournois de Chauvenci, V 4341.

leure sich bemühten, den vom Hausherrn ausgesetzten Preis zu erringen. Einer spielte den Trunkenen, ein anderer den Narren. Im vierzehnten Jahrhundert boten die Engländer und die Bretonen den Kopisten besonders dankbare Vorbilder[2].

Dabei begnügten sich aber die Artisten nicht, nur Monologe — diese Bezeichnung wird erst im fünfzehnten Jahrhundert üblich — zu sprechen, sondern sie brachten auch Dialoge mit Stimmenwechsel zum Vortrag.

Ein Prosastück dieser Art aus dem dreizehnten Jahrhundert ist „Riote del monde" (Das Lärmen der Welt):

„Ich ritt gerade von Amiens nach Corbie, da begegnete ich dem König mit seinem Gefolge.

„Wem gehörst du?" fragte er.
Herr, ich gehöre meinem Herrn.
„Wer ist dein Herr?"
Der Gatte meiner Herrin.
„Wer ist deine Herrin?"
Die Frau meines Herrn
„Wie heißest du?"
Gerade wie mein Pate.
„Wie heißt dein Pate?"
Genau wie ich.
„Wohin gehst du?"
Ich gehe hierhin.
„Woher kommst du?"
Ich komme dorther.
„Woher bist du?"
Aus unserer Stadt.
„Wo liegt deine Stadt?"
Rings um die Kirche.
„Wo liegt die Kirche?"
Auf dem Kirchhof.
„Wo ist der Kirchhof?"

[2] Reich, II, S. 815.

Auf der Erde.

„Wo liegt die Erde?“

Auf dem Wasser.

„Wie heißt man das Wasser?“

Das heißt man gar nicht. Es kommt schon ungeheißen, u.a.m.

Natürlich fehlte es auch dem „Riote del monde“ nicht an scharf gewürzten Stellen. Sie sind nun einmal von der Groteske jener Zeit überhaupt, von der des Spielmanns aber ganz besonders vollkommen unzertrennlich.

Wie es die deutschen Fahrenden noch im sechzehnten Jahrhundert trieben, sei hier vorweggenommen.

Hippolytus Guarinonius, so hieß der Mann wirklich, schreibt in seinem einst sehr berühmten Buche über „Die Grewel der Verwüstung menschlichen Geschlechts[3]“:

„Ich bin mit und bey gewesen auff einer Hochzeit am andern Tag, wellichen man allhie zu Lande den gülden Tag oder das Eyer in Schmaltz nennet, allda man den Spielleuten die allerschendlichsten Lieder an- und auffgeben, nicht allein auff ihren Instrumenten zu spielen, sonder auch mit der stimme darein zu singen; deß aber nicht genug war, sonder ein ungehobleter Ehrloser Schalcksnarr allda zugegen war, wellicher ein darzu gerüste Banck hette, dieselb mitten in die Stuben niderstellet, damit er von allen wol mochte gesehen werden, der Taffeln aber vier wol besetzt, Manns- und Weibsbilder und Jungfrawen vorhanden waren. Auff dieser Banck übet er dergleichen gebärden, ob wellichen ich noch in dieser stundt mich von hertzen schäme zu gedencken, dergleichen ich bey keinem Heyden nie gelesen hab, viel weniger glauben kan, das in beysein so ehrlicher Personen jemals geschehen sey.

Was ist darnach geschehen?

Theils unter den Beysitzern, die gröbsten und ungehoblesten, die schaweten mit fleiß zu und huben sich auff die Füß, damit sie nichts überseheten, was zu dem schönen

[3] Ingolstadt, 1610.

Schawspiel gehörig, theils schaweten mit dem einen Aug darauff, wie auch die mehreren Weiber, denen ichs nicht für übel hab, weil ihnen der Fürwitz angeboren. Was aber die Jungfrawen thaten, das sag ich nicht; diß sag ich wol, das deren etliche gar kein Aug noch Acht darauff gaben. Wie viel waren aber deren, die ob diesem ehrlosen Werck ein mißfallen hetten? Ich weiß es nicht für mein Theil; das weiß ich wol, daß ich zu einem Ehrlichen vom Adel, so neben mir an der seyten saß, sprache, er solle ein wenig zusehen, was diß für ein schöne Kurtzweil sey. Der sprach mit diesen worten: „Ey, pfuy, Pestilentz den Schelmen ankomme"; der rufft und befahl ihm, solle sich ehist mit der Schelmerey packen und auß dem Staub machen, welliches auch geschehen. Nach dem Tisch aber, als man zu Tantze gienge, nahet ich mich zu ihm und sprach: „Du Ehrloser Tropf, wann ich heut mein weib oder meine Töchter oder mein Blutsverwandte eine bey dieser Hochzeit ob der Tafel gehabt hette, so soltu wissen, das die heutig Unzucht, so du unschambarer Tropff getrieben, dein lezte müße gewesen sein"; darob er erschrack, sprechend, er wolle es so bald nimmer thun. „Ey du Ertztropff, sprach ich, so hast Du dennoch im willen, du wolltest es noch üben?" „Nein, mein Herr, sprach er, ich wils gar nimmer thun." Und hat war geredt, dann er bald naher deß jähen Tods gestorben."

Wie sich aus solchen Anfängen die Farcen entwickelt haben, darüber können nur Vermutungen gehegt werden, da die Zwischenglieder von Artistenszene zu Farce fehlen.

Wir besitzen reiche Sammlungen von alten Farcen.

Eine Handschrift aus Rouen, die einst dem Herzog von Lavallière gehörte, enthielt allein achtundvierzig.

Von gedruckten Stücken war nur wenig bekannt. Da wurde im Jahre 1845 in Berlin auf einem Boden ein dickleibiger Foliant gefunden, der vierundsechzig Einzelschriften umfaßte. Unter diesen waren einundfünfzig Farcen, die mit Ausnahme von sechs ganz unbekannt waren. Die meisten waren in

Lyon gedruckt, sie datierten zwischen 1542 und 1548. Das unschätzbar wertvolle Werk gehört jetzt nicht etwa der Königlichen Bibliothek in Berlin oder der Nationalbibliothek in Paris, sondern dem Britischen Museum in London. Das ist so schrecklich grotesk, aber gar nicht komisch, daß für Geld selbst Unbezahlbares feil ist.

Man spielte Farcen zunächst zu Fastnacht, dann aber auch bei Festlichkeiten der Städte oder Zünfte, bei Privatfesten, wie Hochzeiten und dergleichen.

Von stehenden Figuren wäre nur der „Badin" zu nennen, der aufgeblasene, geckenhafte Dummkopf, der überall in derselben Tracht auftrat.

Eine der beliebtesten Farcen war die „Le Cuvier" (das Waschfaß) benannte. In ihr ist ein bereits im Sanskrit erzählter Schwank in geschickter Weise verarbeitet.

Die liebe Schwiegermutter, die schon in dem alexandrinischen Mimus Hecyra wie im griechisch-römischen Mimus manch argen Strauß auszufechten gehabt, kommt hier zum ersten Male auf die französische Bühne. Mit ihr und seiner Gattin hat der arme Jaquinot um die Herrschaft im Hause zu kämpfen. Die Weiber drangsalieren den Ehemann zum Steinerweichen. Er beschwert sich, daß ihm alle weibliche Arbeit im Hause aufgebürdet wird. Da rät die Schwiegermutter, um endlich allen Streit und Zank zu beenden, Jaquinot möge sich selbst ein Verzeichnis aller seiner Pflichten anlegen. Mehr als das, was auf diesem Register stehe, brauche er nicht zu tun. Der geplagte Gatte ist einverstanden, und Frau und Schwiegermutter diktieren ihm nun eine endlose Reihe von Obliegenheiten. Dann macht man sich an die Wäsche. Während Jaquinot am Waschfaß steht, zieht er wohl die Wäsche etwas zu straff an, und seine Frau purzelt in das Waschfaß. Sie verlangt, der Mann solle sie herausholen. Er sieht seine Liste durch, findet dies aber nicht darin verzeichnet. Cela n'est point a man rollet! — Auch die Schwiegermutter kann beim besten Willen der Tochter nicht beistehen und ihr helfen. Da man wirklich auf die

Kräfte Jaquinots angewiesen ist, so müssen denn Frau und Schwiegermutter ihn als Herrn im Hause anerkennen.

Ohne Angabe des Autors ist auch die Perle aller mittelalterlichen Burlesken erschienen, nämlich die um 1470 zuerst aufgeführte „Farçe de Maistre Pierre Pathelin".

Sie hat, dank einer Neubearbeitung durch den Abbé Brueys (1704), ihre Lebensfähigkeit bis auf die Gegenwart bewahrt. Wurde sie doch vor wenigen Jahren noch an der Comédie Français mit Beifall aufgenommen.

Die Beliebtheit des Stückes war bald nach seiner Entstehung ungemein groß. Wie in Paris, spielte man es in allen bedeutenderen Städten Frankreichs. Einzelne Redewendungen daraus wurden zu geflügelten Worten, die noch im Gebrauche sind. So, „Il convient rendre ou pendre" und besonders das auch im Deutschen heimisch gewordene „Revenons à nos moutons", um auf besagten Hammel zurückzukommen[4].

Welchen Anklang das Stück auch im Auslande fand, ist weiter daraus zu ermessen, daß der Humanist Reuchlin es im Jahre 1497 von seinen Studenten in Heidelberg in einer lateinischen Umarbeitung aufführen ließ, und daß seine Fabel in den Literaturen aller Weltsprachen immer wieder auftaucht.

Die Personen des Stückes sind:

Maistre Pathelin, ein verarmter betrügerischer Schurke von Advokat, dabei im Grunde eine lustige Haut, ein Späßchenmacher und Clown in der Robe, vollendeter Meister der Dialektik und von eiserner Unverschämtheit.

Seine Frau Guillenette, die würdige Gattin eines solchen Schelms, von größter Verständnisinnigkeit für die pfiffig angelegten Betrügereien Pathelins.

Der Drappier, der dummschlaue Tuchhändler, der den listigen Rechtsverdreher zu betrügen vermeint, aber gar bald sich selber als betrogen erkennen muß; ein wundervoll gelungener Typus des Bourgeois, der erfolglos gegen den Bohémien ankämpft.

[4] Georg Büchmann, Geflügelte Worte, 20. Aufl., Berlin 1900, S. 296.

Die Figur des Richters, der die größte Eile hat, den Prozeß schnell abzumachen, tritt weniger bedeutsam hervor, ist aber gut durchgeführt.

Der Schuft von Bergier, der schließlich selbst den Fuchs Pathelin überlistet, ist die sühnende Gerechtigkeit des Stückes.

Der Inhalt ist kurz dieser:

Pathelin, dessen Frau dringend eines neuen Gewandes bedarf, geht zur Verkaufsbude des Tuchhändlers und weiß diesem durch seine Gewandtheit ein Stück Tuch auf kurze Zahlungsfrist abzuschwatzen. Wie der Händler nach beendigtem Marktgeschäft zu dem Advokaten kommt, sein Geld zu holen und zugleich dessen Einladung zu einer gebratenen Gans zu folgen, findet er den schlauen Patron scheinbar sterbenskrank — seit elf Wochen! — im Bett liegen, und die Frau Rechtsanwalt bestätigt, daß ihr Mann weder heute noch sonst seit langer Zeit sich aus dem Hause gerührt habe. Unser Tuchhändler erbost sich hierüber nicht wenig, beginnt aber selbst allmählich zu zweifeln, ob seine Sinne ihn nicht betrogen haben, denn die Geschicklichkeit, mit der Pathelin die Sterbeszene eines Fieberkranken spielt, ist für den beschränkten Tuchhändlerverstand zu groß. Er läßt am Ende die Hoffnung auf die Erlangung der Kaufsumme fahren und tröstet sich damit, daß es vielleicht der Teufel selbst gewesen sein könnte, der ihm diesen Schabernack gespielt. Da aber kommt für den Betrogenen ein neuer harter Schlag. Sein unehrlicher Schäfer, Thibault l'Aignelet, hat ihm seine besten Schafe listigerweise getötet, um sie zu verzehren, und dem Besitzer jahrelang vorgelogen, die Tiere seien an der Drehkrankheit gefallen. Aber nun ist er endlich von glaubwürdigen Leuten bei seinem schändlichen Tun überrascht worden und soll vor Gericht dem Tuchhändler dafür büßen. Der spitzbübische Schäfer begibt sich in seiner hochnotpeinlichen Lage zu dem ebenso gerissenen Advokaten Pathelin und verspricht ihm eine gute Belohnung, wenn

er ihn durch diesen lebensgefährlichen Prozeß glücklich und ungezaust hindurchbringen kann. Pathelin rät dem Schäfer, sich blödsinnig zu stellen und auf alle Fragen des Richters mit einem blökenden Bäh zu antworten.

Die List gelingt. Der eilende Richter, durch den Tuchhändler, der seine getöteten Hämmel und sein gestohlenes Tuch immer durcheinander mengt, ungeduldig gemacht, spricht den Schäfer kurzerhand frei.

Das Stück endet damit, daß Pathelin auf seine Mahnung an den Schäfer, ihm nun den ausbedungenen Anwaltsold zu zahlen, nichts als das angeratene Bäh zu hören bekommt und ganz empört mit leeren Händen abziehen muß.

Besonders bemerkenswert ist auch, daß Pathelin in der Fieberszene ein Sprachgemengsel von Limousinisch, Picardisch, Flamändisch (Deutsch-Französisch), Normannisch, Bretonisch und Küchenlatein radebrecht, wie die Spaßmacher in Italien und Spanien[5].

Der große und dauernde Erfolg des Pathelin eiferte natürlich zu Nachahmungen und Fortsetzungen an. Aber keiner der Nachahmer des Pathelins hatte den Geist und den Witz des Urhebers dieser dankbaren Figur. Immerhin sei eine dieser Fortsetzungen hier angeführt, weil ihre Fabel entweder den Schwankbüchern entnommen wurde oder, was allerdings wahrscheinlicher ist, aus der Farce in diese überging.

In dieser, der neue Pathelin (Nouveau Pathelin) betitelten Farce, kauft Pathelin bei einem Rauhwarenhändler einen Pelz, angeblich im Auftrage eines Priesters, der gerade eine Messe liest. Pathelin schleicht sich an den Geistlichen heran und flüstert ihm zu, der Kaufmann sei gekommen, um bei ihm zu beichten. Er möge es aber gnädig mit ihm machen, denn der arme Kaufmann sei leider verrückt. Wie sich Pathelin mit dem Pelze entfernt hat, kommt der Pelzhändler, um sein Geld von dem Priester zu holen. Der Pfarrer will

[5] Eduard Engel, Geschichte der französischen Literatur, 6. Aufl., Leipzig 1905, S. 99 ff.

ihm durchaus die Beichte abnehmen, der Kaufmann aber durchaus sein Geld haben, was der Priester als Zeichen der Verrücktheit ansieht.

Neben solchen weltlichen Stücken, die sich immer weitere Kreise des Publikums eroberten, blieben aber die alten geistlichen Spiele weiter bestehen, wenn sie auch immer mehr verweltlichten.

Unter allen Arten der französischen Schauspiele war übrigens das Grotesk-Komische nirgend mehr zu Hause als in den alten Misterien, diesen rohen, unförmlichen Spielen ohne Plan, ohne Erfindung, ohne regelmäßige Behandlung. Ihre Verfasser banden sich ganz sklavisch an die historische Ordnung. Die Auftritte hatten selten Zusammenhang, und die Handlung erstreckte sich manchmal über ein halbes Jahrhundert und länger. Alle Stellen der Bibel wurden wörtlich angeführt. Der Heiland hielt Predigten wie die damaligen Geistlichen, halb lateinisch, halb französisch. Er reichte den Aposteln das Abendmahl; erschien bei der Verklärung auf dem Berge Thabor zwischen Moses und Elias in der Kleidung eines Karmeliters. Erfanden oder erdichteten die dramatischen Poeten ja etwas zu den biblischen Erzählungen, so verrieten sie die größte Unwissenheit. Judas tötet den Sohn des Königs Ischariot, mit dem er sich beim Schachspiel überwarf; er erschlägt hierauf seinen Vater, heiratet seine Mutter, bereut es, wird wahnsinnig. Mohammed mußte 700 Jahre vor seiner Geburt erscheinen und wurde unter die Götzen der Heiden gezählt. Der Statthalter von Judäa verkauft die Bistümer an die Meistbietenden. Dies sollte vermutlich eine Satire auf das damals sehr gewöhnliche Laster der Simonie sein. Satan bittet den Luzifer um seinen Segen. Wenn über das Kleid Christi das Los geworfen werden soll, so bringt der Teufel die Würfel und befiehlt dem Soldaten, dem er sie gibt, allen denen, die ihn fragen würden, woher er sie bekommen, zu sagen, daß sie ein Geschenk von ihm seien.

Die Menge und Mannigfaltigkeit der Handlungen in diesen Misterien erforderte eine ungeheure Anzahl von Schauspielern. Ein einziger Tag beschäftigte oft bei zweihundert, woraus notwendig eine ebenso lächerliche wie unangenehme Verwirrung auf dem Theater, wo alle Personen auf einmal erschienen, entstehen mußte.

Die Bühne unterschied sich ganz wesentlich von der heutigen. Der Szenenwechsel war unbekannt. Es war Regel, daß für jeden Schauplatz, über den sich die Handlung des Stückes bewegte, eine besondere Bühne aufgeschlagen wurde, wie dies ja auch in Spanien der Fall war. Diese Teile der Gesamtbühne wurden Mansionen genannt. Alle diese Mansionen sah der Zuschauer das ganze Stück hindurch nebeneinander.

Gespielt wurde gewöhnlich nur an einer Stelle der Bühne. An den übrigen befanden sich inzwischen die nach der Annahme des Dichters dort wohnhaften Personen, z. B. der König in seinem Palaste, der Papst in Rom, Gott mit seinen Engeln im Himmel, der Teufel in der Hölle. Einige dieser Mansionen konnten geschlossen werden und den Schauspieler auf kurze Zeit den Augen des Publikums entziehen. In einem solchen Abteil gebar die heilige Anna auf der Bühne hinter zugezogenen Vorhängen.

Die einzelnen Mansionen waren gezimmert, um den Schauspielern einen Sitz bieten zu können, doch war der vordere, dem Publikum zugekehrte Teil dekoriert. Die Dekorationen wurden feinles, d. h. Verstellungen genannt.

An den Mansionen waren zuweilen Zettel, escritel, befestigt, auf denen der Name des dargestellten Ortes zu lesen war. So Lenfer über dem gewaltigen Rachen eines Drachen, der den Eingang zur Hölle darstellt, dann Paradis, Nazareth, Hierusalem, La mer, une salle usw.

Es gab auch einen Hauptplatz, campus oder circulus genannt, der zwischen den Mansionen lag. Über ihn mußten die von einer Mansion zur andern, etwa von Rom nach Jerusalem oder Bethlehem Wandernden hinwegschreiten.

Gelegentlich wurde auch die Handlung dorthin verlegt. Da in diesen Misterien auch oft die Hölle gebraucht wurde, öffnete man in solchen Fällen eine Falltüre, worauf sich eine Höhle in Gestalt eines Drachenschlundes zeigte, aus dem die Teufel und Ungeheuer hervorkamen. Zu den verschiedenen Veränderungen des Theaters bediente man sich der Hebel und Gegengewichte.

Ehe die Vorstellung eines Stückes begann, saßen die Mitspielenden vor der Bühne auf Stufen, von denen sie in der Reihe, wie es ihre Rollen erforderten, auf die Bühne stiegen. Die Dialoge wechselten mit Gesängen. Wenn Gott seinen Willen kund tat, geschah dies meist durch ein Trio, das aus Diskant, Alt und Baß bestand.

Zur Aufführung wählte man gewöhnlich den Platz neben einer Kirche. In der Regel waren Schauspieler und Publikum während der Vorstellungen allen Störungen von Wind und Wetter preisgegeben, und ein Platzregen konnte die Aufführungen an den schönsten Stellen unliebsam unterbrechen, ja eine Fortsetzung am selben Tage unmöglich machen.

Die Kostüme mußten sich die Darsteller meist aus eigenen Mitteln anfertigen lassen. Nur einzelnen, die zu arm waren, schoß wohl ein wohlhabender Kunstfreund das Geld dazu vor. Unbemittelte traten besonders als Teufel auf. Man sagt noch jetzt: ein armer Teufel!

Waren die Proben, die sogenannten recors oder records, weit vorgeschritten und der Tag der Aufführung nahe, so veranstaltete man eine mon(s)tre, d. h. einen feierlichen Umzug durch die Stadt, wobei alle Schauspieler in ihren Kostümen mittaten. Den Zug eröffnete gewöhnlich Gott-Vater, während der Henker und die Teufel den Schluß bildeten.

Der Zudrang zu den Schaltern, an denen die Eintrittskarten ausgegeben wurden, war groß. Sagte man doch in kleineren und mittleren Städten, daß die Hälfte der Einwohner auf der Bühne stände, um die andere Hälfte im

Zuschauerraum zu ergötzen. Auf den geringeren Plätzen waren keine Sitzgelegenheiten vorhanden. Wie in den Hörsälen der Pariser Universität und in den Kirchen war auf dem Fußboden eine Streu von Blättern und Stroh ausgebreitet, auf die sich das Publikum knien, setzen oder legen konnte.

Aus den Parlamentsregistern zu Paris geht hervor, daß man in der Fastenzeit für eine einzige Loge in den Mysterien 50 Taler bezahlte. Allein da die Passionsbrüder hierin zu geschäftstüchtig, befahl das Parlament, von keinem Zuschauer mehr als zwei Sols zu nehmen.

Das Spiel begann morgens um 7 Uhr und währte bis zum Sonnenuntergang oder auch von 9—5 Uhr. Nur mittags wurde eine Essenpause gemacht und von der Bühne herab angekündigt. Die Schauspieler ließen sich auf der Bühne ihr Mittagsbrot schmecken, häufig angesichts der Zuschauer, die sich vorsorglich ihren Freßkober mit in das Theater genommen hatten — wie es in Berlin bisweilen noch jetzt vorkommen soll.

Von einem Vorhang ist noch sehr lange keine Rede.

Der Stil dieser Misterien war oft recht sonderbar. In einem Misterium kündigt der Erzengel Gabriel Maria die Empfängnis folgendermaßen an:

Ave, pour Salutation,
Je te salue d'affection;
Maria, vierge très bénigne,
Gratia par infusion
De grace acceptable et condigne,
Plena par la vertu divine
Pleine quand dedans toy recline
Dominus par dilection:
Nostre Seigneur fait un grand signe
Tecum d'amour quand il assigne
Avec toy sa permancion.

Maria soll verheiratet werden; Gabriel befiehlt allen ledigen Juden, sich mit einer Rute in der Hand im Tempel

Altfranzösischer Sot
Nach einer Handschrift aus dem 15. Jahrhundert
Links neben der Figur: Stultus stultissimus

einzufinden. Derjenige, dessen Rute grünen wird, soll sie zur Frau bekommen. Es geschieht, wie er befohlen, und Maria wird dem Joseph zuteil, weil dessen Zweig grünte.

Oft, wenn ein Märtyrer gegeißelt oder Christus gekreuzigt wird, liest man zwischen zwei Klammern die Anmerkung: hier redet der Narr (sot). Dieser Narr war der Lustigmacher, der Hanswurst, der mit plumpen Scherzen das Trauerspiel zu beleben suchte. Dieser Sot war oft in dem Misterium der einzige Schauspieler von Beruf unter lauter Dilettanten, die ihn denn auch gerne sprechen ließen, wenn dem Publikum eine Mitteilung zu machen war.

Die ungeheuerlichste Mischung des Komischen mit dem Tragischen findet man allenthalben in diesen Spielen. So unterhalten sich z. B. in einem Misterium des Jean Michel „Vom Leiden und der Auferstehung Christi" Gott, Christus, Luzifer, Magdalena und ihr Liebhaber. Satanas hinkt von den Prügeln, die ihm Luzifer verabfolgt, weil er Christus vergeblich versucht hat. Die Tochter des kananäischen Weibes, vom Teufel besessen, wird gemein. Magdalena wird von einem Liebhaber geküßt. Die Seele des Judas, die nicht zum Munde ausfahren kann, fällt mit den Eingeweiden zum Bauche heraus. Christus fliegt auf den Schultern des Satans auf die Zinnen des Tempels u. a. m. Selbst manche Fehler der Maler sind durch diese Misterien verursacht, die ihren Stoff nicht nur der Heiligen Schrift entnahmen, sondern auch der Legende und abgeschmackten Mönchsfabeln. Daraus entstand ein wunderbares Gemisch von Wahrem und Falschem, Komischem und Ernsthaftem, das damals von der lieben Einfalt bewundert wurde. So wird in einer solchen Misterie erzählt, daß bei Gelegenheit der Geburt Mariä Joachim und Anna sich wegen ihrer unfruchtbaren Ehe eine Zeitlang getrennt hätten. Endlich sei dem Joachim ein Engel erschienen und habe ihm angekündigt, sein Gebet sei erhört worden; zum Zeichen soll er in den Tempel gehen, wo er Anna bei der vergoldeten Türe finden und durch einen Kuß fruchtbar machen

würde. Dieses hat der alte Dichter gar erbaulich auf die Bühne gebracht. Anna und Joachim treffen sich bei der goldenen Türe und freuen sich beiderseits über ihre Zusammenkunft.

Anne:
Joachin, mon amy tres doulx
Honneur vous fais et reverence.
Joachin:
Anne, m'amye, votre presence
Me plaits tres-forts, approchez vous.
Anne:
Helas! que j'ai eu de courroux,
Et de souci pour votre absence!
Joachin, mon amy tres doulx
Honneur vous fais et reverence.

Es ist tatsächlich ein Gemälde vorhanden, das diese Szene schildert, mit der Unterschrift: Ainsi fut conçue la Vierge Marie.

In den Misterien waren besonders die Teufel dem Volke sehr willkommen, die ihm wegen ihrer abscheulichen Gestalt, Schwänze, Hörner, Reden und Gebärden außerordentlich gefielen, denn sie vergegenwärtigten die lustigen Personen. Man nannte auch wohl ein solches Misterium: Die große Teufelei (la grande Diablerie) und glaubte, eine schöne Misterie müsse wenigstens vier Teufel aufweisen. Daher ist das Sprichwort entstanden: Faire le Diable a quatre. Rabelais spricht auch von der großen Teufelei mit vier Personen.

In der Misterie de l'assomption schickt Luzifer dem Satan folgenden offenen Brief, um den Triumph der Maria zu hintertreiben:

Lucifer, Prince general
De l'horrible gouffre infernal,
Pour salutation nouvelle,
Malédiction éternelle;
Scavoir faisons, qu'en nostre hôstel,

Où il y a maint tourment cruel,
En personnes sont comparus
Un grand tas de diables plus drus,
Que moucherons en air volant
Devant nous; en constituant
Leur Procureur irrévocable,
Fondé en puissance de diable
Satan, nostre conseil féal
Luy donnant pouvoir général
De procurer toutes matieres,
Soyent parties, ou entieres,
Dont il nous peut soudre profit;
Premierement par cet escript,
De procurer pour gens d'eglise,
En Symonie et convoitise,
Soyent Evesques ou Prélatz,
Curéz, Prestres de tous estatz,
Qui sont subjects à notre court
Et de procurer brief et court
Pour haultains Princes terriens
Qui se gouvernent par moyens
D'orgueil et de Présomption,
Qui ne quierent que ambition,
Pour vivre en plaisance mondaine,
Et n'ont jamais leur bourse pleine.

Mit Vorliebe wurden die Geistlichen verspottet. Man sieht dies auch aus der Misterie vom hl. Christoph, wo Satan dem Luzifer, die Seele eines Priesters bringt:

Lucifer, veci venaison,
Qui ne veut que vin et vinaigre.
Je ne sais s'elle est de saison;
C'est un bigard, qui est bien maigre.
Je l'ai empoigné à ce vepre.
Si lui faut faire sa raison,
Puisqu' on le tient, le maitre Pretre,
Car il ne pire que poison.

In den Riesen-Misterien der zwei Brüder Arnold und Simon Greban aus Le Mans, von denen eines 494 Darsteller und vierzig Aufführungstage erforderte, kommen ganze Heere von Teufeln vor, die sich ungemein lustig gebärden. Unter andern singen sie folgendes Lied:

Plus en a plus en veut avoir
Luciferus notre grand diable:
Quand il voit les ames pleuvoir,
Plus en a plus en veut avoir;
Toujours il en veut recevoir,
Car il en est insatiable:
Plus en a plus en veut avoir
Luciferus notre grand diable.

Die Teufel vollführen dabei eine Art von Rundtanz und machen einen solch höllischen Lärm, daß Luzifer und sein Hund Zerberus alle Mühe haben, sie zum Schweigen zu bringen.

Der Dichter François Villon, ein verlorenes Subjekt, eine Art Nachzügler der fahrenden Schüler des Mittelalters, soll einst mit Mühe dem Galgen entgangen sein, wenn wir der von ihm selbst gedichteten Grabschrift glauben dürfen:

Ich bin der Franz, so leid mir's tut,
Dazu ein echt Pariser Blut.
Ein Ruck nur fehlt, ein Ruck am
Strick,
Weiß mein Genick, wie schwer
mein Rück.

Das Pech, zum Tode verurteilt zu werden, soll ihm widerfahren sein, weil er in der Notwehr einen Priester lebensgefährlich verwundete.

Von ihm erzählt Rabelais[6], daß er sich in seinen alten Tagen nach Saint-Maixent in Poitou begeben, wo er seine

[6] Regis II. Bd., S. 77 ff.

Tag unter dem Schutze des Abtes ruhig verlebte. Um dort dem Volke einen Zeitvertreib zu bereiten, nahm er sich vor, die Passion in der Mundart von Poitou spielen zu lassen. Als er die Rollen ausgeteilt und das Theater aufgeschlagen hatte, fehlte ihm nichts als die Kleidung für die Schauspieler. Er ersuchte den Frater Stephan Turncül, den Sakristan der Franziskaner, ihm eine Kutte und ein Meßgewand für einen alten Bauer zu leihen, der Gott-Vater darstellen sollte. Turncül schlug es ihm ab und sagte, es wäre durch die Provinzialstatuten auf das schärfste verboten, den Schauspielern geistliche Gewänder zu geben. Villon versetzte, dies Verbot beträfe bloß die Farcen, Mummereien und liederlichen Spiele, keineswegs aber die Misterien; so würde es in Brüssel und an anderen Orten gehalten. Turncül aber blieb dabei, daß er aus seiner Sakristei nichts haben sollte. Villon erzählte dies voll Ärger seinen Schauspielern und meinte dabei, Gott würde ehestens den Turncül bestrafen.

Den folgenden Sonnabend erfuhr Villon, Turncül sei auf der Klosterstute nach Saint-Ligaire geritten, um Almosen zu sammeln, und würde um zwei Uhr nachmittags zurückkommen. Hierauf zog er mit seiner Teufelei durch die Stadt und über den Markt. Die Teufel waren alle mit Wolfs-, Kälber- und Widderhäuten bekleidet, mit Schafsköpfen und Ochsenhörnern behangen, mit Riemen umgürtet, an denen Kuhschellen und Mauleselglocken hingen, die ein schreckliches Getöse machten. Einige trugen schwarze Knüppel voller Raketen in den Händen, andere angebrannte Stücke Holz. Auf den Kreuzwegen streuten sie ganze Hände voll Pech und Harz aus, das einen abscheulichen Dampf verursachte.

Nachdem er sie nun zum großen Vergnügen des Pöbels und zum Schrecken der kleinen Kinder durch die Stadt geführt, brachte er sie endlich vors Tor in ein Wirtshaus, das auf dem Weg nach Saint-Ligaire lag, um sie zu bewirten. Hier entdeckte er in der Ferne den zurückkehren-

den Turncül und sagte zu den Teufeln in maccaronischen Versen:

Hic est de patria, natus de gente Halunca,
Qui solet antiquo Brockos portare Tornistro[7]

„Gotts Tod!“ schrien da die Teufel, „er hat Gott dem Vater nicht einmal eine lausige Franziskanerkutte leihen wollen; wir müssen ihn dafür schrecken!“ „Gut,“ antwortete Villon, „aber wir wollen uns unterdessen verstecken, bis er vorbeikommt.“

Als Turncül ankam, sprangen sie alle mit großem Geräusch heraus auf die Straße, warfen von allen Seiten auf ihn und seine Stute Feuer, machten ein greuliches Geklingel mit ihren Schellen und schrien: „Ho, ho, ho, ho, brurrurr, rrrurrr, rrrurrr, hu, hu, hu, ho, ho, ho! Bruder Stephan, spielen wir den Teufel gut?“

Die Stute fing an zu galoppieren, schlug hinten und vorn aus und warf den Turncül herunter, ob er sich gleich fest an dem Sattelknopf hielt. Sein gegitterter Schuh verwickelte sich so fest in den Steigriemen, die aus Stricken bestanden, daß er ihn nicht loskriegen konnte, und so schleppte ihn die Stute über Stock und Stein, daß ihm Kopf, Arme und Beine abgerissen wurden. Als die Stute wieder in das Kloster zurückkam, brachte sie von dem armen Turncül nichts mit, als den rechten Fuß und einen zusammengedrückten Schuh.

Neben dem Sot und den Teufeln spielte in den Mysterien oft ein blinder Bettler, wie in der ältesten französischen Posse, den Komiker. Ferner waren der Henker Daru und der Hirt Rifflart in komischen Partien sehr beliebt.

Aus den bisherigen Angaben über die alten französischen Mysterien wird man beurteilen können, ob Voltaires Urteil über sie begründet war oder nicht. Er schrieb an den Herzog de la Valiere: „In den Mysterien steht kein

[7] Das ist der Erzhalunke von Vaters Beinen her!
Die fetten Bettelbrocken im alten Sacke trägt er. Regis.

Wort, das die Schamhaftigkeit und Frömmigkeit beleidigen würde. Vierzig Personen, die diese geistlichen Schauspiele darstellen, können sich nicht verbinden, ihre Stücke durch Unanständigkeiten zu entehren, die das Publikum gegen sie würde aufgebracht und verursacht haben, daß man ihr Theater geschlossen hätte."

Ist es nicht gerade deswegen geschlossen worden?

Aus den Händen der Geistlichen und Zufallsschauspieler gingen die Rollen bald in die Hände von solchen Dilettanten über, die sich zu Vereinen zur Pflege der dramatischen Kunst zusammentaten, wie die bereits erwähnten Puys in Le Puy-Notre-Dame. So spielte die Confrérie der Schuhmacher 1443 in Paris das Leben ihrer Schutzheiligen Krispin und Krispinian, die Confrérie der Maurer und Zimmerleute ebenda gegen 1512 das Leben Ludwigs IX., und dies eine lange Reihe von Jahren hindurch.

Als ihren Hauptzweck sahen das Theater die berühmten Passionsbrüder an, denen Karl VI. am 4. Dezember 1402 für Paris und die Bannmeile ein Privileg zur Aufführung geistlicher Spiele erteilt hatte. Der Verein heißt in der Urkunde La Confrarie de la Passion et Resurreccion Nostre Seigneur.

Die Passionsbrüder schlugen in dem Hôpital de la Trinité ihre Bühne auf, wo sie weit über ein Jahrhundert, bis 1539, gegen Eintrittsgeld an Sonn- und Festtagen spielten. Dieses Hôpital, das sie den Prämonstratensern abgemietet hatten, lag dicht vor der Porte Saint Denis und war ein Gasthaus für Reisende, die nach Schließung der Stadttore vor Paris eintrafen. In dem erwähnten Privileg finden sich zuerst mehrtägige Aufführungen erwähnt.

Wie in Paris, wurden dann auch anderwärts dramatische Gesellschaften unter dem Namen Passionsbruderschaften gegründet. Die Passionsbrüder von Rouen entwarfen bereits im September 1374 ihre Satzungen. Sie spielten nur einmal im Jahre.

Die Bühne der Passionsspieler war so eingerichtet, daß ganz unten, den Zuschauern zunächst, sich die Hölle mit den Teufeln befand, die dort ihre Tollheiten trieben. Den Hauptraum nahm die Erde ein. Darüber befand sich im Hintergrund das Paradies, zu dem man auf Treppen hinaufstieg, daher noch jetzt der Ausdruck Paradies vom obersten Teil eines Theaters, in Wien Juchheh genannt, gebraucht wird.

Von dem Repertoire der Confréres besitzen wir das Misterium vom heiligen Ludwig, das vom Alten Testament und den Monolog des durchreisenden Pilgers. Dieser Monolog aus dem Le pelerin passant ist mehr politische Satire als geistliches Spiel. Er zeichnet den König und andere hochstehende Persönlichkeiten, indem er sie als Wirtshausschilder aufführt.

„Der Pilger hält sich im Schild von Frankreich auf, wo der Wirt, d. h. der König, überaus geizig ist. Dann im Schild von Bretagne, d. h. der Königin, wo man nur Bretonen gut aufnimmt, im Delphin, d. h. beim Dauphin, dem späteren Franz I., endlich im Roten Hut, d. h. beim Kardinal Minister von Amboise."

Eine andere Gesellschaft bildeten die Clercs oder Gerichtsschreiber und Gehilfen der Prokuratoren des Pariser Parlaments, die Basoche, später auch Basoche du Palais genannt. Sie standen unter einem Roi und besaßen mancherlei Privilegien, z. B. das Recht Münzen zu prägen.

Sie führten zu Fastnacht eine sogenannte cause grasse auf, einen fingierten Prozeß voll toller Einfälle und Possen. Daneben spielten sie aber auch Dramen, moralités, da Mysterien laut Privileg nur von den Passionsbrüdern dargestellt werden durften, daneben auch Farcen. Am 1. Mai 1486 wurde ein Stück mit so kühnen politischen Anspielungen gebracht, daß sein Verfasser, Henri Baude, verhaftet wurde. Eine ihrer beliebtesten Farcen, Le cry de la Basoche (Der Aufruf der Basoche), ging zu Fastnacht 1548 zum ersten Male in Szene.

Die Spiele der Basoche lassen sich bis zum Jahre 1582 verfolgen. Die Gesellschaft selbst ging erst in den Wogen der Revolution für immer unter.

Neben der Basoche gab es noch die Petite Basoche (Kleine Basoche). Sie rekrutierte sich aus den Gerichts- und Rechtsanwaltsschreibern des Châtelet. Sie war der Basoche du Palais untergeordnet. Auch in den Provinzen tauchten Basochiens auf. Die Basoche von Rouen spielte eine Farce „Les sobres sots" (Die nüchternen Narren), deren Niederschrift noch vorhanden ist.

Eine weitere, der Basoche untergeordnete Gesellschaft war die der Kinder oder Burschen ohne Sorgen (Enfants oder Galants sans souci). Es waren meist unbemittelte Pariser, die diesen Theaterverein gegründet hatten. Sie führten Possen auf oder spielten berufsmäßig den Narren (sot oder fol). Diese Narren, mehr Artisten als Schauspieler, machten allerlei Sprünge — daher das Wortspiel sot (Narr) und saut (Sprung) — und Gaukelkünste. Sie trugen einen halb gelben, halb grünen Anzug — diese Farben bedeuten Freude und Hoffnung — und eine eng das Haupt umschmiegende, haubenartige Kopfbedeckung mit Eselsohren und Schellen. Das Wams war unten krausenförmig, die Ärmel an den Ellbogen spitz zulaufend. Später erhielten sie die Marotte, einen kurzen Stock mit geschnitztem Narrenkopf. Ihre Fußbekleidung bestand aus übermäßig langen Schnabelschuhen.

Sie besaßen ein Haus in Paris, das Haus der Sots attendans genannt, in dem wahrscheinlich die gymnastische Ausbildung der Sots vor sich ging.

Die Passionsbrüder und Basochiens liehen sich von den Enfants sans souci die Sots, die sie in ihren Vorstellungen auftreten ließen.

An der Spitze der Basochiens stand der prince de sotz. Als zweiter Vorsitzender amtierte die Mère sotte. Da aber, wie in Athen und Rom auch in Frankreich anfangs nur Männer auf der Bühne erscheinen durften, fanden die Frauen

keine Aufnahme in den den Theaterspielen gewidmeten Vereinen. Deshalb war auch diese Narrenmama ein Vertreter des starken Geschlechts. Pierre Gringoire, der letzte bedeutende Vertreter der mittelalterlichen Bühne († um 1539), bekleidete lang dieses Amt.

Nach 1632 stellten die Enfants sans souci ihre Spiele ein.

Durch ihre Gastspielreisen, die sie nach allen französischen Städten brachten, wo Misterien aufgeführt wurden, verpflanzten sie Pariser Sitten in die Provinz. Sie fanden daher bald Nachahmer. So tat sich in Dijon eine Infanterie zusammen, mit dem Wahlspruch: Stultorum numerus est infinitus (Der Narren Zahl ist unendlich).

Ihre Narrenfeste hielten sie am Neujahrstage, wohl auch noch am folgenden Tage ab, während anderwärts die Narrenzeit von Weihnachten bis Epiphania währte, so in Rouen.

Dort stand eine fidele Gesellschaft, Cornards oder Conards, wohl nach den Cornes, den Ohren auf der Narrenkappe genannt, unter einem Abt. Ihre Vereinstracht war den geistlichen Gewändern nachgebildet, ebenso ihre Gebräuche voll Anspielungen auf die der Mönche und Nonnen.

Im sechzehnten Jahrhundert wird die Farce vielfach in den Dienst der konfessionellen Streitigkeiten hineingezogen, hauptsächlich von protestantischer Seite, wie dies ja auch in Deutschland der Fall war, das zur Zeit der Reformation über Tendenz-Dramatiker verfügte. In Frankreich wurde um 1523 eine Tendenz-Farce Les théologastres (Die falschen Theologen) verfaßt. Nach Suchier-Birch-Hirschfeld, deren ausgezeichnetem Werk über die französische Literatur ich die meisten meiner Angaben verdanke, ist der Inhalt dieser Farce wie folgt:

Théologastre verdächtigt bei Fratres das ihm unbekannte Griechisch als ketzerisch, während Fratres an nichts als an der Einsammlung des Zehnten Interesse nimmt. Sie zeigen sich also beide als „falsche" Theologen. Nun ruft der erkrankte Glaube die Vernunft zu Hilfe. Da diese sich jedoch in Deutschland bei Luther befindet, so verlangt jener

den Text zur Heiligen Schrift. Mit scholastischen Kommentaren, die man ihm anbietet, ist ihm nicht gedient, er will sich nur dem Text anvertrauen. Théologastre und Fratres lassen den Text ruhig kommen, da sie ihn nie gesehen haben und ihn auch nicht erkennen, wie er in einem traurigen Zustande, lahm, heiser, zerschunden auftritt. Vernunft kommt mit ihm und klagt über die Gefangennahme Berquins, den man 1529 in Paris als Ketzer verbrannte. Zuletzt kommt der Deutsche Merkur, der weder Lutheraner noch Sorbonnist sein will, sondern Christ schlechtweg, den Text von den Glossen der Sorbonne reinigen läßt und dann den Glauben damit heilt. Vom Papst ist hier gar keine Rede, dagegen werden am Schluß Erasmus von Rotterdam und „der große Geist Fabri" (Lefèvre, der die Bibel ins Französische übersetzte) mit Ehrfurcht genannt.

In den bitterernsten Kern dieser Farce bringen die beiden Vertreter der falschen Gottesgelahrtheit grotesk-komische Lustigkeit.

Unter den Farcendichtern jener Zeit sind noch einige wenige zu erwähnen. Besonders Jean von Abondance in Savoyen. Er war Mitglied der Basoche und Notar zu Pont-Saint-Esprit. Von seinen Schwänken ist als der beste die „Farce de la cornette", d. h. die der spitzen Mütze, deshalb bemerkenswert, weil Molière eine Szene daraus in seinem Geizigen nachgeahmt hat. Es ist der Auftritt zwischen Harpagon und Cleant im zweiten Akt. Das Stück schildert die Ehe eines alten Herrn mit einer jungen Frau. Die Ehe ist glücklich, denn beide Teile sind darin zufrieden.

Zu derselben Zeit machten sich zwei Schauspieler als Farcendichter, mehr aber noch als Komiker einen Namen von dauerndem Klang.

Gaultier Garguille war ein Darsteller von solcher Eigenart, daß diese wie sein Name später von anderen aufgenommen und zu einer stehenden Figur in den Possen wurde.

Dann Jean du Pontalais. Er hieß eigentlich Jean de l'Espine. Er nannte sich du Pontalais nach einer Brücke über einen

Abzugskanal auf dem Pariser Fischmarkt, an der er sein Gerüst zur Vorführung seiner Komödien gewöhnlich aufschlug. Bereits 1512 war er unter diesem Namen im „Prince de sots" aufgetreten.

Jean gehörte zu den Enfants sans souci und trat auch als Sot auf. Seine Witzworte, oft nur Frechheiten, sind auch jetzt noch nicht vergessen, wie die Antwort, die er einst dem Pfarrer von Saint-Eustache gab, der über seinen Gauklerlärm zeterte: „Woher nehmt Ihr die Dreistigkeit, zu predigen, so lange ich das Tamburin schwinge?"[8] 1516 wurde er mit zwei anderen Schauspielern verhaftet, weil sie die Königin-Mutter unter dem Namen Mère sotte auf die Bühne gebracht und behauptet haben sollten, daß sie den Staat plündere und aussauge.

Von seinen Farcen scheint keine erhalten zu sein; doch werden ihm „Contredicts de Songecreux (Songecreux-Gegenreden), gedruckt in Paris 1529, zugeschrieben. Es ist dies eine Satire, die die Ehe dem Tode gleichstellt, nur daß sie ihn an Dauer übertreffe, das Weib mit allen seinen Schwächen, konterfeit und den echten, wahren Adel in Betätigung edler Eigenschaften, nicht im Verführen, Hasardspielen, Pferdehandel und Duellen bestehen läßt. In ihr wird auf das schärfste gegen die Gebrechen der Gesellschaft losgezogen.

Von der Farce zweigte sich bereits anfangs des fünfzehnten Jahrhunderts die Sotie ab, ohne daß beide Gattungen immer streng auseinander gehalten worden wären. Die Sotie war ursprünglich nur eine Clownszene ohne Handlung. Es spielten mehrere Sots, die sich in einem zusammenhanglosen Gespräch unterhielten, das als pois pilés (gestampfte Erbsen) bezeichnet wurde. Die Sotie erinnert an die alten Fatrasien, Scherzgedichte, in denen zusammenhanglose Sätze aneinander gereiht wurden, die den höchsten Blödsinn darstellten. Doch versteckten sich häufig unter dem Nonsens zugespitzte Satiren auf irgendein Ereignis oder eine witzige Anspielung

[8] Paul Wiegler, Französisches Theater der Vergangenheit (Fruchtschale, 13. Bd.), S. 21.

auf den Staat, die Regierung und ihre Machthaber. Denn die Sotie ist im Gegensatz zur Farce immer satirisch.

Bei den Enfants sans souci wurde es mit der Zeit üblich, eine Sotie, der zuweilen noch ein komischer Monolog oder eine humoristische Predigt angehängt wurde, dem Hauptstück, Misterium oder Moralität, vorauszuschicken, während die Farce den Schluß bildete.

Es sind uns mehr als ein viertel Hundert derartiger Sotien, meist aus dem sechzehnten Jahrhundert, erhalten.

Zu den berühmtesten gehörte Pierre Gringoires Jeu du prince des sots (Das Spiel des Narrenfürsten), das am 24. Februar, dem Fastnachtstage, des Jahres 1512, an den Hallen von Paris in Szene ging. Gringoire schrieb sein Stück im Auftrage Ludwig XII., um das Volk für die Pläne des Königs zu gewinnen.

Das Spiel besteht aus vier Teilen: Cry, Sotie, Moralité, Farce. Der Cry sagt höchst witzig in vier Strophen den Narren und Närrinnen von Paris die Aufführung an und schließt mit der eine halbe Strophe füllenden Unterschrift des Narrenfürsten. Er wurde zur allgemeinen Kenntnisnahme bei dem Umzug der Darsteller durch die Straßen von Paris vorgetragen. Die Farce Faire et Dire (Tun und Sagen) ist voll schmutziger Zweideutigkeiten. In der Sotie und Moralité wimmelt es von politischen Gesprächen und Anspielungen.

Die Hauptdarsteller sind drei Sots: die Sotte commune als Vertreterin des niederen Volkes, der Prince de sots, der offenbar den König von Frankreich bedeutet, die Mère sotte, von Gringoire gespielt, die über ihrer üblichen Narrenkleidung als Mutter Kirche kostümiert war. Ihr standen Sotte fiance (Närrin Vertrauen) und Sotte occasion (Närrin Gelegenheit) zur Seite. Die falsche Kirche wurde entlarvt, indem man ihr das Oberkleid abriß, wodurch ihr Narrengewand zum Vorschein kam.

In der Moralité erschienen das französische und italienische Volk als Personen. Papst Julius spielte den l'Homme obstiné (halsstarrigen Menschen). Er erklärte, er wolle die Franzosen

aus Italien vertreiben und die ganze Welt bevormunden. Er schloß innige Freundschaft mit Simonie (Ämterschacher), der er seine Papstwürde zu verdanken hat. Zuletzt trat Pugnicion divine (göttliche Strafe) auf und bedrohte den Papst und die Völker, wenn sie nicht ihren Lastern entsagen würden.

Zu den bekanntesten Sotis zählen auch die „Menus propos" (kleinen Gespräche). Sie wurden zuerst 1461 in Rouen aufgeführt. Man nimmt den Schauspieler Cardinot als ihren Verfasser an.

In den Menus sind nur drei Personen beschäftigt, die der Erste, der Zweite und der Dritte heißen und immer in dieser Reihenfolge kurze Sätze sprechen, die niemals zueinander passen. So:

Der Erste:
Gern sagt man, daß den Text verdirbt,
Von Orléans das Kommentar.

Der Zweite:
Unzweifelhaft ist eines wahr;
Der Kalbsfuß ist kein Eingeweide.

Der Dritte:
Tanz ich, so hüpf ich, springe, schreite,
Als hätt' ich Nesseln im Gesäß,

und so geht es weiter zum Gaudium der Zuhörer.

Eine Sotie mit fortschreitender Handlung ist „Monde et Abuz" (Welt und Mißbrauch). Sie ist um 1514 entstanden. In ihr treten Sot dissolu, der als Geistlicher gekleidete liederliche Narr, Sot glorieux, der prahlerische Narr (ein Soldat), Sot corrumpu, der bestechliche Narr (ein Jurist), Sot Trompeur, der betrügerische Narr (Kaufmann), Sot Ignorant, der unwissende Narr (Bauer), und Sotte Folle, die tolle Närrin, auf.

Die Reformation und der Humanismus machten dem Teufel auf der Bühne den Garaus. Er fiel und mit ihm die Misterien, doch ihre Gefolgschaft von Moralités, Farcen und

Sotien änderte nur das Kleid, legte Altes und Veraltetes ab, paßte sich dem Zeitgeschmacke an und trieb in dieser Gestalt ihre Bocksprünge lustig weiter. Das ernste weltliche Schauspiel war durch das Verbot des Pariser Parlaments zu Grabe getragen. Wenn man auch in den gebildeten, vornehmen und vornehmtuenden Kreisen die Nase über die Roheit, Schlüpfrigkeit und Kunstlosigkeit der alten Spiele rümpfte, die Plumpheit der Spieler hervorhob, dem Volke waren sie ans Herz gewachsen, und es ließ nicht von seinen Lieblingen, die sich ganz so gebärdeten, wie das Volk selbst es zu tun gewohnt war. Das Kunstdrama gab ihm nichts. Die Sentimentalität ging über seinen Horizont, sein Witz war zu fein, zu geistreich. Das Volk will lachen, recht vom Herzen lachen, nicht lächeln. Für die ideale Welt, in die es die Dichter des Dramas und der Tragödie führen, hat es kein Verständnis, der Wohlklang der Sprache, der Rhythmus des Verses ist ihm leerer Schall.

Wie anders ist es beim Lustspiel, der Parade, bestellt! Es ist ein Spiegelbild des wirklichen Lebens, das in der Gegenwart spielt, nicht einer erträumten Phantasie-Örtlichkeit. Es enthält Menschen, nicht Schemen. Der Held ist immer eine Idealfigur, der Schelm, wenn auch noch so grotesk und bizarr vermummt, ein Zeitgenosse, aus Fleisch und Blut, wie die Zuschauer selbst.

Mit den Paraden retteten sich die direkten Nachkommen der Farcen und Sotien in die neue Zeit hinüber, und durch sie sind die Komödien der neuen Schule noch blutsverwandt mit den älteren, als abgetan in die Rumpelkammer gewanderten Erzeugnissen. Dieselbe Lust an der Zote und an pikanten Situationen, dieselbe Freude an derber Komik wie die Alten haben auch die Jungen. Sie zeigen nur darin einen unleugbaren Fortschritt, daß an Stelle der lose aneinandergereihten Auftritte nun eine, um einen dramatischen Mittelpunkt gruppierte, in Akte und Szenen eingeteilte Handlung tritt.

Die erste Originalkomödie der Jungen war Estienne Jodelles (1532—1573) „Eugen", die 1552 im Rampenlicht erschien. Der Inhalt ist kurz:

Alix, die Buhlerin des Abtes Eugène und des Soldaten Florimond, ist zur größeren Bequemlichkeit von dem Abt an den tölpelhaften Guillaume verheiratet worden, der die Tugend und Liebe seiner Gattin nicht genug zu rühmen weiß. Das ruhige Leben zu dreien wird gestört durch die unerwartete Rückkehr Florimonds aus dem Kriege. Da er von Alix keine Nachricht empfangen, glaubt er sie noch unverheiratet und will sein früheres Verhältnis mit ihr wieder anknüpfen. Wie er aber erfährt, daß sie inzwischen die Gattin eines andern geworden, verfällt er in die größte Wut und bedroht alle Beteiligten, den Abt nicht ausgenommen, mit Mord und Totschlag. Da fällt dem würdigen Abt Eugène ein, daß auch seine Schwester, die tugendsame Helene, früher ein zartes Verhältnis mit dem wütigen Florimond gehabt, das nur durch die größere Willfährigkeit der schönen Alix gelöst worden. Er beredet seine Schwester, und dies wird ihm nicht schwer, des Soldaten Liebste zu werden. Florimond ist damit recht zufrieden, der dumme Guillaume, der inzwischen von dem sauberen Vorleben seiner Gattin gehört hat, beruhigt sich, da ihm der Abt aus einer Geldverlegenheit hilft. So setzt sich im fünften Akt das Laster vergnügt an den gastfreien Tisch, den der noble, würdige Abt der ganzen verlotterten Gesellschaft zum Schmause deckt.

Es fehlt in dieser Farce nicht an Szenen echter Komik. So die, worin Maitre Guillaume seine Alix als einen wahren Ausbund von Tugend rühmt und dabei unbewußt deren Lasterleben schildert[9].

„Eugen" hat keine satirischen Absichten. Das Stück soll nur belustigen, nicht bessern. Im Prolog rühmt Jodelle die Selbständigkeit seiner Erfindung und den französischen

[9] Prof. Eduard Engel, Geschichte der französischen Literatur, 6. Aufl., Leipzig 1905, S. 164.

Charakter seiner Komödie gegenüber den eingeführten Stücken aus Italien, der aber auch nichts gemein hat mit den Stücken jener Farceurs, die sich mit ihrem allegorischen Krimskrams brüsten.

Von den Nachfolgern und Nachahmern Jodelles seien Jacques Grévin (1538—1570) und Remy Belleaus als die bedeutendsten genannt.

Die Komödien dieser Dichter gleichen dem griechisch-römischen Lustspiel in der Beschränkung des Schauplatzes. Die Handlung spielt auf der Gasse zwischen zwei gegenüberstehenden Nachbarhäusern. Wie bei den Alten ist auch hier die Nebensächlichkeit und geringe Selbständigkeit der weiblichen Rollen bemerkenswert und ebenso wie dort, so bringen auch hier die Diener die komische Handlung in Gang. Der Inhalt des Stückes bildet in der Regel eine glücklich durchgeführte List, eine Verwechslung oder Täuschung. Dazu kommt dieselbe Leichtfertigkeit des Tons, dieselbe sittliche Schlaffheit wie bei den Alten. Die Charaktere sind zeitgemäß, die Sitten französisch, und in der Sprache der Auftretenden erkennt man schon die Unterschiede des Standes und der Bildung.

In der Zeit Heinrichs IV. und der Maria von Medici (1595—1630) erfüllten sich die Vorbedingungen für das Aufblühen einer nationalen Bühne: stehendes öffentliches Theater und Berufsschauspieler.

Die Artistentruppen, Springer, Seiltänzer, Gaukler und Possenreißer, die ihr Gewerbe von Stadt zu Stadt, von Markt zu Markt trieb, waren durch Schauspieler verstärkt worden, die als Liebhaber bei den Misterien mitgewirkt und Gefallen an der Schauspielerei gefunden hatten. Solche Truppen führten Possen, und wenn es sich lohnte, auch ernste Dramen und klassische Tragödien auf. Gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts erschien Valleran le Comte mit einer solchen Truppe in Paris, wo er 1609 das Recht erhielt, sich „comediens français ordinaires du Roy“ (ordentliche französische Schauspieler des Königs) zu nennen.

Sieben Jahre später ist er Inhaber des Hôtel de Bourgogne. Als Hausdichter war Alexandre Hardy (ca. 1570—1631 oder 1632) für Valleran tätig, der erste Bühnendichter der Franzosen. Nach seiner eigenen Angabe hat Hardy mehr als sechshundert Stücke für Valleran geliefert. Darunter mythologische Possen, in denen die Götter ironisch-parodistisch behandelt wurden, aber besonders viele Tragikomödien, Pastorale (Schäferspiele) und Farcen.

Die Aufführungen des Hôtels de Bourgogne bestanden gewöhnlich aus Prolog, Tragikomödie oder Pastorale, Farce und Chanson (Lied). Da man über vorzügliche Vertreter komischer Rollen verfügte, die sich allgemeiner Beliebtheit erfreuten, war auch die Farce mit ihrem „altgallischen Witz" ständig auf dem Spielplan. Gaultier Garguille, Gros Guillaume und Turlupin waren damals das Komikerkleeblatt, dessen Rum beispiellos dastand. Abraham Bosse (1605 bis 1678), der berühmte Stecher, hat diesem Trifolium ein Blatt gewidmet, das die Komiker auf der Bühne zeigt und die Unterschrift trägt:

Wie großartig ist diese Bühne,
die Spieler wie erfinderisch!
Und was haben sie für Gegenmittel doch
wider üble Laune und Melancholie!

Hier nasenstübern sie die schlechten Zeiten
in dem drolligsten Aufzug
und bezaubern alle Hörer
mit einem einzigen Worte schon.

Hier spielt der Höfling,
der sinnreiche Guillaume,
und schmäht auf die Liebe,
ausgebeutelt wie ein Ballspieler.

Hier versucht Turlupin es zu machen
wie der scheue Taschendieb,
und der Spanier flieht aus Angst vorm Stoß
den Franzosen, der nach ihm blickt.

Aber der wahre Gautier übertrifft sie,
und der Härte des Geschicks zum Trotz
bringt er uns nach seinem Tod noch zum Lachen,
wenn wir uns an seine Grimassen erinnern.

Die Vorliebe für die mit Zoten gespickte Farce war so groß, daß man meinte, ohne Posse sei das Theater überflüssig.

Bald entstand neben dem Hôtel de Bourgogne im Stadtviertel des Marais Mondoris Theater, doch blieb die Bühne noch die „Kloake Satans", wenn auch die Zeit nicht mehr ferne war, wo sie, wie Corneille sagt, „der Großen schönste Freude und des Volkes Entzücken" werden sollte.

Pierre Corneilles Wort trifft aber mehr auf die Tragödie als auf die leichtere Bühnenware zu. Sie war im Zeitalter der beiden großen Kardinäle Richelieu und Mazarin (1630—1660) ganz von Spanien abhängig. Die spanische Degen- und Manteltragödie versorgte die französischen Bühnen mit Stoffen. So entnahm z. B. Thomas Corneille (1625—1709), der jüngere Bruder des großen Peter, von seinen in den Jahren 1647—1660 erschienenen neun Lustspielen acht den spanischen Dichtern Calderon, Rojas, Solis und Moreto. Der Charakter der Originale wurde bei der Umarbeitung völlig verwischt, Ausgelassenheit für die spanische Grandezza gesetzt.

Dies besonders bei Paul Scarron, dem Verfasser des unsterblichen und unverwüstlich komischen „Komödianten-Roman". Scarron (1610—1660) ist in seinen Schwänken immer burlesk. Das Komische seiner Vorlagen wird verstärkt und übertrieben. So sind seine Lustspiele, besonders „Die Studenten von Salamanca" nach Rojas und „Don Japhet von Armenien" nach Alonso de Castillo y Solorzano, richtige Farcen voll possenhaft satirischer Komik.

Aus der spanischen Komödie hatte sich Scarron auch den lustigen Diener geholt, den er zum Helden einer ganzen Anzahl seiner Possen machte. Jodelet, dies der Name der

burlesken Dienerfigur, den noch Molière beibehielt, wird aber bei Scarron ganz zum dummdreisten französischen Spitzbuben Pariser Fraktur. „Jodelet ou le Maître valet" (Jodelet oder der Bediente als Herr), „Die drei Dorotheen oder der geohrfeigte Jodelet", „Jodelet als Duellant" sind die drei aus dem Spanischen entnommenen Dienerburlesken Scarrons.

In „Le Marquis ridicule" (Der lächerliche Marquis), Scarrons letzter Posse, kommt zum ersten Male der unwissende und aufgeblasene Krautjunker auf die Bühne.

Wie die Spanier unter den Kardinälen, waren die Italiener in der Epoche Ludwig XIV. auf den französischen Bühnen Mode. Selbst der Schöpfer des französischen Lustspiels, der Kammertapeziererssohn Jean Baptist Poquelin, das größte dichterische Genie, das Frankreich im siebzehnten Jahrhundert besessen, als Schauspieler und Theaterdirektor Molière genannt, zeigte sich in seinen Anfängen abhängig von der italienischen Commedia del' arte.

Bei zwei kleinen Possen, „La jalousie du barbouille" (Eifersucht des Eingeschmierten) und „Le médecin volant" (Der fliegende Arzt), hatte er die Stegreifkomödie der Italiener zum Vorbild. Aber auch seine erste wirkliche Komödie, „L'Etourdie" (Der Unbesonnene), war die Bearbeitung eines italienischen Stückes.

In seinen Schöpfungen, in denen er die Zeitgenossen züchtigte, indem er ihnen die Wahrheit zeigte, wie Goethe von ihm sagte, wich er niemals dem Burlesken oder dem Grotesken aus. So steht sein Meisterlustspiel „Les Précieuses ridicules" ganz auf dem Boden der alten Farcen.

Zwei Landpomeranzen, Madelon und Cathos, sind nach Paris gekommen und von dem überspannt affektierten Wesen, das die französische Aristokratie und die vornehme oder vornehm tuende Damenwelt angenommen hatte, angesteckt worden. Sie weisen hochnäsig zwei annehmbare Freier ab, weil sie nicht den Idealen entsprechen, die sie sich nach Romanfiguren zusammengestellt haben. Die beiden Ver-

Die italienische Komödie in

n Antoine Watteau

schmähten verkleiden ihre beiden Bedienten Jodelet und Mascarille als Edelleute, die vollständig im Besitze des „bel air" sind. Sie müssen sich den beiden Damen präsentieren. Diese sind entzückt und begeistert, einen Vicomte und Marquis kennen zu lernen, die ganz auf der Höhe der preziösen literarischen und gesellschaftlichen Bildung stehen. Die Damen werden durch die Seelengemeinschaft zu Äußerungen uneingeschränkter Bewunderung hingerissen. Man will eben mit den rasch herbeigerufenen Herren und Damen aus der Nachbarschaft einen Ball improvisieren, als die zurückgewiesenen Freier hereinplatzen und ihre Bedienten ganz regelrecht durchbläuen. Dies ist ihre Rache an den preziösen Gänschen. Nun fragt es sich nur, wer die für das Tanzvergnügen bestellten Musikanten bezahlen soll.

Auch die kurze Komödie „Sganarelle ou le cocu imaginaire" (Sganarelle oder der eingebildete Hahnrei) ist reich an Grotesk-Komik.

Durch die Précieuses ridicules hatte es Molière mit zwei Parteien, und mächtigen obendrein, verdorben, mit den Anhängern des burlesken und des grotesken Stiles wie mit den Prüden und den Dummköpfen, den Turlupins, wie sie der Dichter nannte. Die Preziösen, die er lächerlich gemacht, warfen ihm vor, daß er das Publikum durch Obszönitäten, dann durch „Grimassen, Turlipinaden (Wortwitze), große Perücken und Hosenmanschetten" ergötze; die Anhänger des Burlesken verstanden ihn nicht, deshalb fanden sie ihn ohne Geist und Witz. Und dennoch dankt das Grotesk-Komische Molière ebensoviel, wie er ihm. Wie er am Anfang seiner dichterischen Laufbahn auf die alte Farce zurückgriff, so auch später noch auf der Höhe seines Schaffens. „Der Geizige", wie schon oben erwähnt, und „Scapins Schelmenstreiche" lehnen sich an die alten Vorbilder.

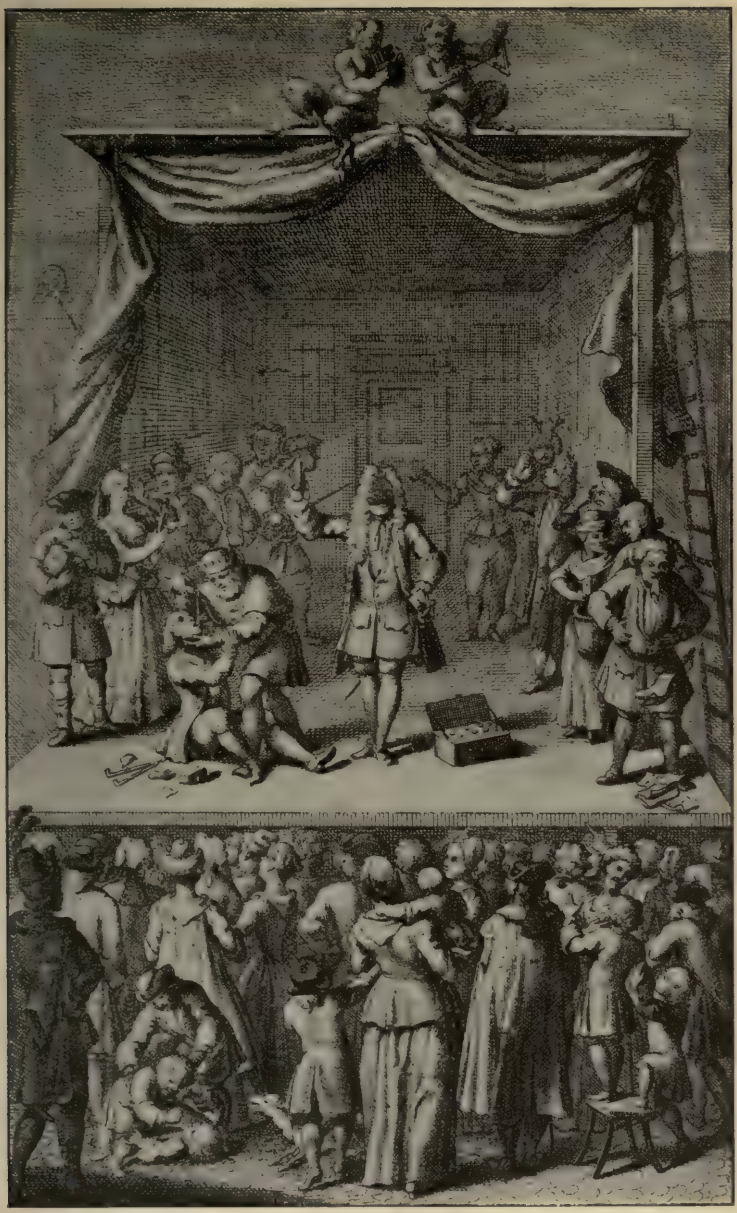
Mit Molières Heimgang war auch der Glanz der französischen Posse auf lange verblaßt. Von seinen Zeitgenossen und seinen Nachfolgern wurde er kaum erreicht, geschweige denn übertroffen, so bemerkenswerte Talente darunter waren.

Ich greife aus ihnen den Meister der Burleske heraus, Hauteroche, eigentlich Noel le Breton, geboren 1617.

Hauteroche war Schauspieler am Hôtel de Bourgogne. Er ist der Urheber der Crispinkomödien. Ihre komische Wirkung bestand im wesentlichen darin, daß Crispin, ein mit allen Hunden gehetzter Bedienter, sich in die Kleidung von allerlei Standespersonen warf und diese karikierte. Er erschien als Arzt, Musiker, Schöngeist, Hofmeister oder Adeliger. Der beste Darsteller des Crispin war Raimund Poisson (1630—1690), ein verkommener Student. Wir sehen ihn oder doch sein charakteristisches Kostüm auf dem Gemälde Antoine Watteaus „Les comédiens français", das Liotard le jeune gestochen hat. Das hervorstechendste Stück dieser Kleidung ist der breite Gürtel mit dem Stoßdegen, das kurze spanische Mäntelchen und das kleine Hütchen.

Als Abart des Grotesk-Komischen kann man auch die Parodien der Trauerspiele ansehen, die besonders auf dem italienischen Theater zu Paris in Schwung kamen. Voltaires Ödipus, den Paris mit dem größten Beifall aufnahm, ist von Riccoboni und Biancolelli parodiert und durch gleichen Applaus ausgezeichnet worden. Houdar de La Mottes (1672—1731) Trauerspiel „Ines de Castro" (1723) wurde in ein Possenspiel verwandelt, „Agnes de Chaillot" genannt. Es war darin die Gattin eines Infanten von Spanien in die Bauernmagd eines unweit Paris gelegenen Dorfes und der Prinz in eines Schulzen Sohn aus einem anderen Dorfe verwandelt.

De La Motte selbst hat in der Vorrede zu seinem Trauerspiel „Ines" über dergleichen Parodien folgende Meinung geäußert: „Die Kunst des Parodierens ist ganz einfach: Sie besteht nur darin, daß man Handlung und Gang des Werks beibehält, aber den Stand der Personen ändert. Dann betrachtet man die Verse des Werks als sein Eigentum, wirft aber von Zeit zu Zeit possierliche Worte und komische Umstände darunter, die durch den Gegensatz des Ernsten zu dem Rührenden desto possierlicher wirken. Also macht man



Jahrmarktsbühne
aus Gottfried Benjamin Hanckes Gedichte, Dresden und Leipzig 1731

aus dem Werk, das lächerlich gemacht werden soll, ein neues, das man hochnäsig für seine Erfindung ausgibt, ebenso, wie wenn ein Mensch, der einer vornehmen Ratsperson den langen Rock entwendet, glaubt, er wäre sein Eigen, sobald er etliche Flicken von einem Pickelheringskleide darauf setzt und sein Recht dazu damit beweist, daß seine Kleidung zum Lachen reizt. Das bedeutendste Übel, das aus solchen Werken entsteht, ist, daß sie die Tugend zu einem Paradoxon machen und sich oft bemühen, sie als lächerlich darzustellen." Mit diesem Urteil stimmt Sulzer vollkommen überein, wenn er sagt: „Man muß es weit im Leichtsinn gebracht haben, um an solchen Parodien Gefallen zu finden, und ich kenne nicht leicht einen größern Frevel, als den, der wirklich ernsthafte, sogar erhabene Dinge lächerlich macht. Ein französischer Kunstrichter hat sehr richtig bemerkt, daß der leichtsinnige Geschmack an Parodien unter anderm auch das verursacht habe, daß gewisse, sehr gute Szenen des Corneille die öffentliche Vorstellung deswegen nicht mehr vertrügen[10]."

Dieser einseitige Gelehrtenstandpunkt von Anno dazumal ist recht anfechtbar. Wahrhaft Großes ist durch Parodien niemals entwertet worden. Trotz Voltaires Pucelle ist Jeanne d'Arc eine der herrlichsten Persönlichkeiten der Weltgeschichte geblieben. Was machten Offenbach und seine Textdichter aus dem Olymp, was mußten sich alle jene Heroen bieten lassen, die unter dem Unverständnis der Menge litten. Eine Parodie, bei der nicht Neid und Schmähsucht, sondern Witz und Geist die Feder führen, kann für sich ein Kunstwerk sein, dem neben dem Original, das verspottet wird, sein Platz eingeräumt werden kann. Und über alle jene Parodien, die ein wahres Kunstwerk verhöhnen, geht der gute Geschmack sehr bald mit Achselzucken hinweg, wenn auch ein Augenblickserfolg dem Spötter recht gegeben zu haben scheint. Im Gegenteil! Oft ist der Parodist ein Gradmesser der Größe und Beliebtheit. Auch der Kari-

[10] Joh. Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, 4 Bde., Leipzig 1792—99, II. Bd. „Parodie".

katurist sucht sich mit Vorliebe kleine Schwächen großer Persönlichkeiten als Stoffe für seinen Stift. Das Unbedeutende mutet schon wie Parodie an, nur das Große kann wirksam parodiert werden.

Jede große Oper, jedes Trauerspiel oder Drama von Bedeutung, das in Paris auf einer der Hauptbühnen mit Beifall gegeben wurde, erhielt die Ehre einer Travestierung. In solchen Parodien traten immer die besten Darsteller auf, und es ist unglaublich, welche Wirkung sie dann, von der Feinheit ihres Spiels, vornehmlich in Nachahmung der hochtragischen Gesten der Schauspieler des parodierten Originals unterstützt, auf das Zwerchfell ausübten.

Einer der würdigsten Erben Molières war auch Jean François Regnard (1655—1710), wie seine großen Vorgänger ein Pariser Kind. In den letzten zwanzig Jahren seines Lebens versorgte er sowohl die französische wie die italienische Bühne in Paris mit zahlreichen Komödien. Für die Italiener war Charles Riviere, genannt Dufresny (1655—1724), sein Mitarbeiter.

Nach Molières Hinscheiden war das italienische Theater solide geworden, hatte, wie bereits erwähnt, die Stegreifkomödie ganz fallen lassen und spielte französische Stücke.

Die Spezialität der „Italiener" war die Lokalposse in Prosa, in der man, soweit es die strenge Zensur erlaubte, über Vorgänge und Gestalten des Pariser Stadt- und Gesellschaftslebens herzog. Dieser Spottlust der Pariser hatten die Dichter zu dienen, wenn sie des Erfolges sicher sein wollten.

Regnards erstes Stück, „Le Divorce" (Die Ehescheidung, 1688), war denn auch ein komischer Eheprozeß mit einer Parodie der Gerichtsverhandlung. Ihr Erfolg zeitigte andere ausgelassene lustige Possen aus Regnards Feder, wie „Attendez-moi sous l'onne" (Hoffen und Harren, 1694), „La foire de Saint-Germain" (Der Jahrmarkt von Saint-Germain), dann „Les Momies d'egypte" (Die ägyptischen Mumien).

Bald darauf wurde das italienische Theater geschlossen. Entweder hatte man das Stück „Fausse Prude" (Die Zimper-

lichen) auf Frau von Maintenon, die allmächtige Maitresse, bezogen, oder man wollte der Ungebundenheit auf dieser Bühne ein Ende machen. Regnard wurde dadurch notgedrungen zu einem Dramatiker höheren Stils, dessen Arbeiten mit der Grotesk-Komödie nun nichts mehr zu tun haben.

Wohl aber ist hier ein anderer Zeitgenosse Regnards aufzuführen, dem auch unsere Sondergeschichte ein Lorbeerblatt nicht versagen darf, trotzdem er sich seine Unsterblichkeit auf einem anderen Gebiete errungen hat. Es ist dies Alain René Le Sage (1668—1747), der Verfasser von Le Diable boiteux (Der hinkende Teufel) und des Gil Blas, dem aber das französische Theater auch die bedeutendste Sittenkomödie dieses Zeitalters, „Tucaret", geschrieben 1709, verdankt.

Tucaret, ein reicher Finanzmann von geringem Herkommen und schlechter Erziehung, ist einer Baronin, der Witwe eines Obersten, in das Netz gegangen. Die Zofe der Baronin ist darüber ungehalten, daß alles, was ihre Herrin von Tucaret ergattert, dem Chevalier, dem Zuhälter der Baronin, und seiner Spielleidenschaft geopfert wird. Sie verrät dem Geldmann die Falschheit seiner Angebeteten. Wütend stürmt Tucaret zur Baronin, zerschlägt bei ihr Spiegel und Porzellan, läßt sich aber besänftigen, als ihn die Baronin von der Unschuld ihres Verhältnisses zum Chevalier zu überzeugen vermag. Ein Abendmahl im Hause der Baronin soll zum Versöhnungsfest werden. Hierzu haben sich auch ein Marquis mit einer Gräfin aus der Provinz angesagt. Als die Gesellschaft versammelt ist, gibt sich jene Gräfin als Tucarets Frau zu erkennen. Die beiden Hochstapler, die Baronin und ihr Chevalier, haben aber das Nachsehen, da der Finanzier gleich darauf wegen Unterschleife ins Gefängnis abgeführt wird. Die Schelme geringer Abkunft, der lustige Lakai Frontin und die Zofe Lisette, teilen sich in die Beute.

Die Figur des Geldmannes und die verlotterte Gesellschaft seiner Umgebung sollen so echt gewirkt haben, daß die Steuerpächter in Paris Le Sage die gewaltige Summe

von 100000 Livres angeboten hatten, wenn er sein Stück vor der Aufführung zurückzöge.

Für den armen Le Sage ist es doppelt ehrenvoll, dies Ansinnen zurückgewiesen zu haben, er, der gezwungen war, um des Gelderwerbes willen, für die Jahrmarktsbühne zu arbeiten und Marionettenspiele zu schreiben.

Noch einmal feierte auf der großen Bühne des achtzehnten Jahrhunderts die Figur des Harlekins Triumphe, die ihm einen festen Platz im Bühnenrepertoire der Völker einräumen sollten, nämlich jener Harlekin, den Pierre Augustin Carron de Beaumarchais in seinem Figaro auf die weltbedeutenden Bretter stellte. „Figaro ist der Arlechin und Scapin, der Jodelet und Maskawill, die letzte Blüte der Bedientengeneration, die sich in den Komödien seit zwei Jahrhunderten getummelt hatte[11]."

Beaumarchais, der letzte große Dramatiker des französischen Rokokos, ist auch der Klassiker des Harlekins geworden. Nach ihm sank der lustige Narr zu jenem grotesk-komischen Zerrbild, das nur durch den Mund des Puppenspielers spricht und von dessen Hand regiert wird.

Mehr als ein Menschenalter nach dem Figaro trat wieder ein Harlekin seinen Siegeszug von Frankreich aus durch die Welt an, und zwar zur Zeit des zweiten Kaiserreiches, als jener Kölner Cellist die Bouffes-Parisiens in Paris gründete und seine witzigen Melodien alle Welt eroberten. Jaques Offenbachs Kalchas, Menelaus, Prinz von Arkadien, Zeus, Orpheus, General Bumbum und wie sie alle heißen mögen, die grotesken Figuren in seinen Operetten, sind ganz auf den Ton gestimmt, der einst dem Mimus zu eigen war. Seine Werke haben „parodistische Tendenz, scharfen Witz, sind frivol, oft gemein, aber immer lebendig und flott durchgeführt und lieben es, die Elemente der niedrigsten Volkskomik wie der Volksmusik, Cancan usw., zu benutzen." In ihnen ist eben all das vereint, was einst in den Burlesken

[11] Suchier-Birch-Hirschfeld, S. 581.

Das älteste Bild eines Harlekins (um 1600)
(Razi, I. Comici Italiani)

„Die schöne Helena“ von Jacques Offenbach im Berliner Theater des Westens
inszeniert von Prof. Max Reinhardt Photochemie cop.

und Grotesken enthalten war, und deshalb fanden sie Verständnis und freudige Aufnahme überall dort, wo man nicht über wirklichen Witz die Augen verdreht und die Hände ringt, auch wenn er dekolletiert auftritt.

ENGLÄNDER

Wie in Frankreich und den anderen romanischen Ländern erwuchsen in England die ersten dramatischen Spiele aus den Wechselgesängen zwischen dem messelesenden Geistlichen und seiner Gemeinde. Ihr Entwicklungsgang unterscheidet sich nur unwesentlich von den Misterien der anderen Völker.

Wie dort gingen diese biblischen Szenen aus der Hand der Geistlichen in die der Laien, hauptsächlich der Handwerker, über, die sie auf öffentlichen Plätzen zur Darstellung brachten.

Große sechsrädrige Karren bildeten das Schaugerüst (pageants), auf denen jede Zunft ihr besonderes Stück spielte. Von dem beschränkten Raum der Wagen siedelten später die schauspielenden Zünftler auf ein Podium über, das alle Gewerke gemeinsam errichten ließen, um dort der Reihe nach ihre biblischen Dramen vorzuführen.

Aus den erhaltenen alten Rechnungsbüchern ist zu ersehen, daß die Darsteller entlohnt wurden. Auch die Kostüme erhielten sie geliefert. Besonders interessant war die Tracht der Höllenbewohner. Die Seelen der Verstorbenen trugen einen hemdenartigen Überwurf, der bei den Geretteten weiß, bei den Verdammten jedoch schwarz war. Da sie Tote darzustellen hatten, waren ihre Gesichter weiß angemalt. Um an die Höllenflammen zu erinnern, hatten sie oben auf dem Scheitel und an den beiden Schläfen drei hohe, flammenartig zugespitzte Haarbüschel, die grellrot oder gelb gefärbt waren. Da, wie überall, so auch hier, aus diesem teuflischen Gelichter die Komiker entstanden, trugen und tragen die englischen Clowns die weißgeschminkten

Gesichter — Gipsköpfe lautet der Fachausdruck — und die drei abstehenden bunten Haarbüschel.

Es währte nicht lange, so standen auch bei den englischen Misterien Tragödie und Posse eng nebeneinander.

Aus einer Sammlung von Misterien, die im vierzehnten Jahrhundert aufgezeichnet und nach dem Namen ihrer Besitzer, der Familie Towneley, als die Towneley-Sammlung bezeichnet wurde, ist dies deutlich zu ersehen.

In dem Spiele von Abels Tod sind Kain und sein Knecht Scheuerdieb die Komiker, die durch Wortverdrehungen und Prügeleien unterhalten wollen.

In der „Sintflut" spielt Frau Noah die Rolle der komischen Alten. Sie hält ihrem Gatten eine ausgewachsene Gardinenpredigt, als er vom Bau der Arche heimkehrt. Sie weigert sich, diese zu betreten, ehe sie ihren Rocken abgesponnen hat. Im Schiffe endlich geht der Zank wieder los, der zu einer Keilerei zwischen dem Patriarchenpaar ausartet.

Besonders reich an urwüchsiger Komik, die recht bezeichnende Einblicke in das Leben, die Sitten und den Geschmack Altenglands gewährt, ist „Die Geburt Christi", die in zwei Schäferspiele geteilt ist. Beide sind besonders beachtenswert, doch das zweite liefert uns bereits eine völlig in sich abgerundete Posse und zeigt, wie früh das englische Volk seine Begabung für dramatische Literatur verriet[1].

Der Inhalt des ersten Spiels ist folgender:

Ein Schäfer klagt, wie vergänglich alles irdische Gut sei. Vor kurzem habe er noch einen schönen Viehstand gehabt, und nun seien ihm alle seine Tiere gefallen, er selbst aber ein armer Mann geworden.

Ein Genosse kommt hinzu und jammert über die Gewalttätigkeiten, die an den Bauern nicht nur von Räubern, sondern auch von großen und kleinen Herren verübt würden. Bald aber geraten beide in Streit, der erst durch einen Dritten

[1] Prof. Dr. Rich. Wülker, Geschichte der englischen Literatur, 2. Aufl., Leipzig und Berlin 1906, I. Bd., S. 131.

geschlichtet wird. Zur Versöhnung halten sie ein gemeinschaftliches Mahl, wozu sie eine Menge Leckereien aus ihren Rucksäcken auskramen. Leberpuddinge, Pökelfleisch, farcierte Kuhfüße, gebratene Ochsenschwänze, Schweineschnauzen, Geflügel verschiedener Art werden aufgezählt und den Zuschauern vorgewiesen. Da kurz vorher der eine Hirte erwähnte, daß sie kaum etwas anderes als trockenes Brot zu essen hätten, so dürfen wir wohl annehmen, daß ein Hauptspaß darin lag, daß bei den verschiedensten Tafelgenüssen immer wieder Brot, höchstens vielleicht noch ein Stück Käse, den Zuschauern vorgezeigt wurde. Der Bierkrug kreist fleißig, und es wird auch ein Trinklied, dessen Text leider fehlt, von diesem lustigen Kleeblatt gesungen. Dann sinkt die Nacht herab, und die Hirten legen sich zur Ruhe, nachdem sie sich bekreuzt und den „gekreuzigten Heiland" angerufen haben. Kurz darauf erscheinen die Engel, um mit ihrem Gesange „Ehre sei Gott in der Höhe" die Geburt des Herrn zu verkündigen. Die Hirten erwachen und machen sich auf nach Bethlehem.

Das andere Hirtenspiel beginnt ähnlich, indem ein Schäfer sich über den Druck der Großen beklagt, ein zweiter aber die scharfe Zunge und die Bosheit seines Weibes für die Quelle all seines Übels erklärt. Ein Dritter kommt hinzu, und endlich erscheint noch ein berüchtigter Schafdieb. Da das Stück in Nordengland geschrieben ist, so ist der Dieb natürlich ein Schotte, und sein Name ist Mac. Er will nicht erkannt sein, daher hat er einen Plaid über seinen Anzug geschlagen. Zu demselben Zwecke bemüht er sich auch, in südländischer Mundart und sehr hochtrabend zu reden. Allerdings fällt er dabei gleich wieder ins Gewöhnliche:

„Herr! Bei deinen heil'gen Namen allen,
der Mond und Sterne du gemacht,
die zahllos an dem Himmel wallen,
dein Wille werd' an mir vollbracht!
Wie oft tu' ich in Sünden fallen,
das hab' ich viel bei mir bedacht!

O weilt' ich doch schon in des Himmels Hallen,
dort schreit kein kleines Kind in der Nacht
beständig."

Doch die Hirten lassen sich nichts vormachen, sie erkennen Mac sofort: „Mac, wo kommst du her? Sag' es unverhohlen!" ruft der eine, und der andere setzt hinzu: „Ist der da? Dann Obacht, sonst wird uns gestohlen!" Mac will sich zwar noch immer für einen vornehmen Mann ausgeben, wie er indessen sieht, daß die anderen Bescheid wissen, steht er davon ab. Auf die Frage, wie es seiner Frau gehe, antwortet er kleinlaut:

„Sie sitzt an dem Feuer, beim Kreuz in der Ecken,
trotz des Hauses voll Kinder tut ein Gläschen ihr
schmecken,
Gutes weiß sie sonst nicht auszuhecken.
Dabei
ißt sie in sich, was sie kann,
und jed' Jahr schenkt sie dann
ein Kind ihrem Mann,
mitunter auch zwei!"

Die Hirten begeben sich zur Ruhe, da sie aber Mac nicht trauen, muß sich dieser zwischen sie legen, damit er keinen Diebstahl ausführen kann. Trotzdem schleicht er sich fort, als die Schäfer entschlummert sind, stiehlt den fettesten Hammel aus der Herde und bringt ihn nach Hause. Er findet kein besseres Versteck als die Wiege. In diese bettet er ihn, als läge ein neugeborenes Kind darin. Dann eilt er zu den Schäfern zurück, kriecht wieder zwischen sie und tut, als schliefe er ganz fest. Das Erwachen der Hirten wird sehr natürlich geschildert: dem einem ist der Fuß noch eingeschlafen, erst allmählich kommt er ganz zu sich. Der Zweite dagegen hat herrlich geruht, und nur der Dritte hatte einen schweren Traum: er sah Mac als Werwolf in die Herde einfallen. Der aber schläft noch immer und ist kaum wach zu bekommen. Endlich erhebt er sich und erzählt einen Traum, den er gehabt habe; seine Frau habe gegackert, das deute

auf Familienvermehrung, darum müsse er schleunigst nach Hause. Die Hirten untersuchen ihn vor dem Abschied, ob er auch wirklich nichts gestohlen habe, finden aber nichts. Trotzdem zählen sie sofort ihre Herde nach und entdecken den Diebstahl. Unverzüglich machen sie sich nach Macs Hütte auf, um den Hammel zu suchen. Der Schotte sieht sie herankommen. Er setzt sich darum an die Wiege und singt ein Wiegenliedchen, während sein Weib sich zu Bett gelegt hat, als sei sie in den Wochen. Die Hirten, durch alle diese Veranstaltungen nicht irre gemacht, durchsuchen das Haus von oben bis unten, müssen aber beschämt eingestehen, daß sie außer einigen fetten Spinnen kein Fleisch im ganzen Hause vorgefunden haben. Um nun Mac, den sie für einen Dieb hielten, jetzt aber für unschuldig erklären müssen, eine Freude zu bereiten, beschließen sie, das Kind zu beschenken.

Erster Hirte.

Schenkest du was dem kleinen Kind?

Zweiter Hirte.

Keinen Pfennig gab ich zum Angebind!

Dritter Hirte.

Ich will ihm holen was geschwind,
erwartet mich hier! (Er kommt zurück.)
Mac, schau, ich habe
fürs Kind eine Gabe;
nun laß es mich sehen,
dann können wir gehen.

Mac.

Fort! Ich will euch nicht mehr,
ihr kränket mich schwer!

Dritter Hirte.

Dein Kind wird nicht dran denken,
der liebe Tagesstern!
Laß mich ihm etwas schenken,
einen Groschen geb ich gern!

Mac.
Nein! Denn zu schlafen es scheint!

Dritter Hirte.
Ich glaube, es weint!

Mac.
Fort, daß es nicht greint!

Dritter Hirte.
Doch ohne Kuß tu' ich es nicht!
(Zieht den Vorhang der Wiege zurück)
Was Teufel! Das hat ja ein Schafsgesicht!

Erster Hirte.
Nun warte, du durchtriebener Wicht!

Zweiter Hirte.
Der Krug geht zum Brunnen, bis er bricht!
Das ist unser Hammel!

Mac.
Stille, bitte ich! Schweigt geschwind!
Dies hier ist unser liebes Kind!

Die Frau weiß sich schnell zu fassen und erklärt unverfroren: „So wahr Gott mir helf', als die Glocke schlug zwölf, da kam ein Elf, der hat es verhext!" Leider bleiben aber die Hirten ungläubig und halten nach wie vor Mac für den Hammeldieb. Sie werfen ihn darum auf ein Tuch und prellen ihn, bis sie sich nicht mehr rühren können. Dann ruhen sie auf der Weide aus. Da erscheint ein Engel, singt „Ehre sei Gott in der Höhe" und verkündet damit die Geburt Christi. Sofort machen sich die Hirten auf, den Weltheiland anzubeten und ihm Geschenke darzubringen: Ohrgehänge von Kirschen schenkt der eine, der andere ein Vöglein dem „kleinen, winzigen Flederwischchen", der dritte aber gibt ein Bällchen, damit es „zum Tennisspiel" gehen könne.

Wo man dem ernsten und gravitätischen Stoff durch possenhafte Zutaten nicht Gewalt antun konnte oder wollte, half man sich dadurch, daß ein Possenspiel, das in keinem Zu-

sammenhang mit der eigentlichen Handlung stand, eingeschoben oder angehängt wurde. Ist das Publikum im Processus Crucis (der Kreuzigung) zu Tränen gerührt, so heitert sofort das derbe, groteske Processus Talentorum (das Würfelspiel) die betrübten Gemüter wieder auf.

„Die Kriegsknechte, die bei der Kreuzigung mitgewirkt haben, kommen mit dem ungenähten Rock Christi zu Pilatus, damit dieser entscheide, wem er gehören soll. Pilatus, merkwürdigerweise mit ‚König Pilatus' bezeichnet, befiehlt zu würfeln. Obgleich er nun nicht den besten Wurf tut, nimmt sich Pilatus den Rock, moralisiert dann aber noch lang und breit über die Verwerflichkeit des Knobelns."

In dem letzten der Towneley-Spiele, „Das Jüngste Gericht", hatte das Komische, der junge Teufel Tutivillus, auf moralisierende Wirkung gerechnet.

Im sechzehnten Jahrhundert beschrieb ein Augenzeuge, der englische Topograph Lambert, ein Misterium. Er sah den Bethlehemischen Kindermord. Hier trat einer der Hofnarren des Herodes vor und verlangte den Ritterschlag, damit er das Recht habe, gegen die Bethlehemischen Mütter vorzugehen. Die Weiber griffen ihn aber mit ihren Spinnrocken an, zerschlugen ihm den Kopf und schickten ihn mit Schimpf und Schande nach Hause.

Die Misterien währten bis in das siebzehnte Jahrhundert, ohne aber Neues zu bringen oder Fortschritte zu zeigen. Schon gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts traten ihnen gefährliche Rivalen in den Moralitäten entgegen.

In diesen Moralitäten sollte der Zwiespalt in der Seele des Menschen, sein Ringen mit den Lastern und dem Unglauben, sein Kampf mit der Welt und ihren Verführungen vorgeführt werden. Da die Kraft der Dichter nicht ausreichte, diesen Stoff als psychologisches Problem aufzufassen, halfen sie sich durch die Allegorien. Alle Tugenden und alle Laster wurden personifiziert und agierten nun je nach der von ihnen verkörperten Charaktereigenschaft tragisch oder lustig.

In der Moralität „Mankynde“ (Die Menschheit) stritten die dunklen Mächte mit denen des Lichtes um die Seele. Der Teufel Tutivillus, eine anscheinend sehr beliebte Figur, und sein Anhang bringen den Menschen so weit, daß er sich aus Verzweiflung über sein sündhaftes Leben erhängen will. In diesem Augenblick naht sich indessen die Gnade (Mercy), und durch sie und ihre Gefährten wird der Mensch dem Leben gewonnen und auf den Weg des Heils gebracht und dies alles unter Mithilfe einer besonders derb auftretenden grotesken Komik.

Die Moralität leitete zur modernen dramatischen Dichtung über. Je nachdem die Sünden und Gebrechen der Menschen komisch oder tragisch behandelt wurden, führten sie zum Lustspiel oder zum Drama.

Scharf an der Kante zwischen Moralität und Harlekinade steht der „Nigromansir“ (Schwarzkünstler) von dem Humanisten John Skelton (1460—1529). Das Stück selbst ist verloren gegangen, wir besitzen nur noch seine Inhaltsangabe.

„Der Titelheld tritt als Prolog auf und erklärt die Handlung des Stückes. Bestechlichkeit und Geiz werden vor einen Gerichtshof gerufen, dem der Teufel selbst vorsitzen soll. Ein Notar ist Schriftführer und Hanswurst zugleich. Ein Schwarzkünstler wird in die Hölle gesandt, um Beelzebub zu der Sitzung abzuholen. Allein der Teufel, aus dem Schlaf geweckt, prügelt den Boten weg. Als er endlich doch erscheint, versucht ihn Bestechlichkeit durch Geldgeschenke zu gewinnen, aber er ist unbestechlich und verurteilt die beiden Angeklagten, ‚in dem untersten Sündenpfuhl der Hölle zu braten und zu schmoren bei Mahomet, Judas, Pilatus und Herodes‘. In der Schlußszene führt Beelzebub mit dem Schwarzkünstler vor dem offenen Höllenrachen einen Tanz auf, bis beide unter einem Feuerregen in der ewigen Glut verschwinden[2].“

Das derbe, mit Zweideutigkeiten gespickte Stück wurde

[2] Wülker, S. 220.

nicht etwa auf einem Jahrmarkt, sondern vor König Heinrich VII. und seinem Hofe aufgeführt. Es zeigt, woran der damalige feine Geschmack oder der Geschmack der feinen Welt noch Gefallen fand.

Die neue Richtung, die Kelton eingeschlagen, wurde von John Heywood (1495—1565 oder 1577) erfolgreich weiter verfolgt. Seine Spiele zeichnen sich vor denen aller seiner Vorgänger durch Lebendigkeit und Ursprünglichkeit aus. Die Künstelei der Allegorie ist in ihnen vermieden, Menschen treten auf, wenn auch von vierschrötiger Gestalt.

Die älteste unter Heywoods Possen ist wohl „The Merry Play between the Pardoner, and the Frere, the Curate and negbour Pratte" (Das lustige Spiel vom Ablaßkrämer, dem Bettelmönch, dem Pfarrer und Nachbar Pratte), um 1520 entstanden und 1533 gedruckt.

Einem Bettelmönch ist erlaubt worden, in der Kirche zu predigen. Kaum hat er zu sprechen begonnen, so erscheint ein Ablaßkrämer, der seine Reliquien auslegt und mit lauter Stimme anpreist. So den „Arm des heiligen Sonntags", „Die groß Zeh der heiligen Dreifaltigkeit" und ähnliches mehr. Beide suchen einander zu überschreien. Als aber keiner seinen Zweck erreicht, schreiten sie zu Tätlichkeiten, und bald hallt die Kirche vom Gekreische der sich Prügelnden wieder. Vergebens sucht der Ortsgeistliche Frieden zu stiften. Er und der zu Hilfe gerufene Nachbar Pratte werden nur in die allgemeine Hauerei hineingezogen und weidlich durchgewalkt, bis die beiden Eindringlinge, begleitet von den Verwünschungen aller Anwesenden, den Schauplatz ihrer ersprießlichen Tätigkeit verlassen.

Ein Prügelstück erster Güte ist ferner „The Mery Play between Johann the Husbonde, Tyb his Wife and Syr Jhon the Preest" (Das lustige Spiel von dem Ehemann Hans, seinem Weibe Grete und Herrn Johannes dem Priester).

In einem einleitenden Monolog will sich Hans zwar als Herr in seinem Hause aufspielen und besonders die Besuche des Geistlichen bei seiner Frau abstellen. Wie aber

Grete erscheint, ist er sofort der zaghafte Siemann. Er selbst muß Herrn Johannes zu einer Pastete einladen, die Grete gebacken hat. Der Priester kommt, und während er sich mit der Frau an der Speise ergötzt, wird Hans durch allerlei Aufträge fern gehalten. Da er sich dies nicht gefallen lassen und von der Pastete mitessen will, entsteht eine Prügelei. Der Geistliche und die Frau fallen vereint über Hans her und schlagen ihn blutig, dann verschwinden sie. Hans kommt langsam wieder zu Kräften. Kaum hat er sich aber erholt, hält er zunächst eine Lobrede auf seine Tapferkeit, und wie siegreich er das Schlachtfeld behauptet hat. Doch da kommt ihm der Gedanke, das plötzliche Verschwinden der beiden könnte mit einem Vorgang zusammenhängen, den er als Ehemann nicht dulden dürfe, und so geht er denn dem Paare nach, um sein Hausrecht zu wahren[3].

Die Prügelszenen sind eines der wichtigsten Bestandteile dieser Zwischenspiele, doch geht es auch hin und wieder ohne sie ab. So in der Farce „The faure PP" (die vier P's). Der Titel rührt von den auftretenden Personen, Palmer (Wallfahrer), Pardoner (Ablaßkrämer), Poticary (Apotheker) und Pedlar (Hausierer) her.

Der Wallfahrer und der Ablaßkrämer streiten darüber, ob der Mensch leichter durch Bußfahrten oder durch Ablaß in den Himmel kommen könne. Mit dem Hinzukommen der beiden weiteren Personen geht das Gespräch auf etwas anderes über. Wallfahrer, Ablaßkrämer und Apotheker streiten jetzt miteinander, wer von ihnen der größte Lügner sei, und der Hausierer soll den Schiedsrichter machen. Der Apotheker erzählt von den haarsträubendsten Wunderkuren, die er mit Hilfe seiner Klistierspritze vollbracht hat. Der Ablaßkrämer berichtet, wie er ein böses Weib aus der Hölle zurückgeholt habe, aber sie beide werden von dem Wallfahrer übertrumpft. Er behauptet nämlich, in seinem ganzen Leben noch niemals eine Frau zornig gesehen zu haben, und dies wird als die größte Lüge anerkannt.

[3] Wülker, S. 224 f.

Heywoods Stücke sind für uns noch dadurch besonders bemerkenswert, daß in ihnen die mittelalterliche Figur des Lasters (Vice), wie sie zum Bestand der Moralitäten gehörte, zum Clown des modernen Dramas wurde. Der Apotheker in den „vier P's", Hans im „Ehemann-Hans" sind bereits Clowns, mehr aber noch der Narr in einem kurzen „Spiel von der Liebe" (The Playe of Love) und der lustige Bote (Merry Report) im „Spiel vom Wetter" (Play of the Weather) desselben Dichters.

Der Hanswurst, wenn er auch noch lange nicht auf diesen Namen hört, wird hinfort zum unentbehrlichen Bestandteil jedes Dramas. Selbst in tieftragischen Stücken unterbrechen er und seine gleichgesinnten Genossen oft in unpassender, aufdringlicher und störender Weise den Gang der Handlung.

Thomas Sackville, Lord Buckhurst (1536—1608), der vereint mit Thomas Morton die erste englische Tragödie „Gorboduc" schrieb, benützt diese Personen, die er in die verschiedensten Kostüme steckte, sie als Zufall (Haphazard), als Bauer, als Raufbolde auftreten läßt, in den meisten seiner sonst ganz ernsten Stücke.

In diesen Figuren machte sich unverkennbar spanischer Einfluß geltend. Er war auch anderweitig so bedeutend, daß England ihm seine erste wirkliche Komödie verdankt. Merkwürdigerweise ist die Vorlage für diese die „Celestina" des Rodrigo de Cota, deren Tragik der englische Dichter ohne jedes Bedenken in eine Burleske umwandelte.

Neben den spanischen Vorlagen bot auch die altlateinische Komödie willkommene Stoffe. Besonders die vielen Prügelszenen in den Komödien von Plautus waren so recht nach dem englischen Geschmack und wurden auch dort eingelegt, wo sie im Original nicht standen. Im „Miles gloriosus" von Plautus, von Nicholas Udall (um 1505—1556) unter dem Titel „Ralph Royster Doyster" auf die englische Bühne gebracht, bildete die Szene den Höhepunkt, in der Ralph, eben der Bramarbas, in das Haus seiner Geliebten eindringen will. Diese aber hat ihre weibliche Dienerschaft mit Besen,

Kochlöffeln und anderen Küchengeräten, mit gefüllten Eimern und anderen nützlichen Gefäßen bewaffnet und leistet so entschieden Widerstand, daß Royster mit den Seinen zurückweichen muß.

Ganz englisch ist die Komödie „Like will to Like, quoth the Devill to the Collier" (Gleich und gleich gesellt sich gern, sagt der Teufel zu dem Köhler, 1568) von Ulpian Fulwell, in der sich allegorische Gestalten mit landläufigen mischen.

„Guter Ruf, tugendhaftes Leben und Ehre treten neben Niclas New fangle (Neuer Einfall), der Verkörperung der damaligen Jugend, auf. Außer diesen spielen der Prahler Ralph Royster, Tom Tosspot (Stürzenbecher), Cuthbert Curtpuse (Beutelschneider) und andere. Luzifer holt am Schlusse New fangle in die Hölle, und Curtpuse wird gehenkt."

Nationalcharakter trägt ferner Tom Tiler and his wife (Tom Tiler und seine Frau).

Die Frau Strife (Streit) keift von früh bis spät. Tom Tiler klagt seine Not dem Nachbar Taylor. Der verkleidet sich als Tiler und prügelt Strife derart mürbe, daß sie ganz untröstlich ist. Tiler, um sein Weib zu beruhigen, erzählt ihm den Sachverhalt. Sie gibt ihm darauf die erhaltenen Schläge mit Zinseszinsen zurück, bis Patience (die Geduld) erscheint und das Ehepaar versöhnt.

Weit besser in Anlage und Ausführung als diese Stücke ist die Posse „Gammer Gurtons Needle" (Gevatterin Gurtons Nähnadel), deren lustiges Sujet sogar heute noch zu bestehen vermag.

Gevatterin Gurton flickt einem Bauern die Hosen. Da sieht sie, wie die Katze sich über die Milch machen will. Sie wirft ihre Arbeit hin. Als sie die Katze verjagt hat und die Arbeit wieder aufnehmen will, vermißt sie ihre Nadel. Ein boshafter Gevatter hetzt sie gegen ihre Nachbarin auf, indem er behauptet, diese hätte die Nadel gestohlen. Nach langem Hin und Her folgt die obligate Prügelei. Endlich soll sogar der Teufel beschworen werden, das Versteck der

Nadel bekannt zu geben. Unterdes hat der Bauer die Hosen angezogen. Wie er sich setzt, stößt er sich die Nadel in sein Gesäß. So ist denn die Vermißte entdeckt und der Streit geschlichtet.

Solche echt volkstümlichen, wenn auch gassenhauerischen Töne wurden von der Menge herzlich belacht, aber von Vornehmtuern von oben herab angesehen.

Diese, die Mehrzahl der Theaterfreunde, wollten höher hinaus und bevorzugten auch auf der Volksbühne die bombastischen Dramen mit maßlos gehäuften Schauerszenen, wie sie ja auch in Deutschland dem Auftreten unserer größten Dramatiker, Schiller und Goethe, vorangehen sollten. Mit diesen übermenschlichen Greueln stand aber auch weiter die Komik niedrigster Art Hand in Hand auf der Bühne.

So reißt der wachende Roland in Robert Greenes gleichnamigem Drama dem Diener seines Feindes ein Bein aus, das er wie eine Keule schwingt[4]. In desselben Dichters „Bruder Bacon und Bruder Bungay" (Historie of Frier Bacon and Frier Bungay, 1591) vertreten Miles, der arme Schüler des Erzzauberers Bacon, die Hofnarren Ernsby und Ralph Simmel die Grotesk-Komik. Püffe, Schläge, Ohrfeigen, falsch ausgesprochene und mißverstandene lateinische Brocken, sind auch hier die Grundzüge der Komik. Als der Teufel kommt, den Miles in die Hölle abzuholen, hat dieser gar nichts dagegen, da er sich doch auf der Erde zu sehr ärgert und langweilt. Nachdem er das Versprechen erhalten, in der Hölle als Bierzapfer angestellt zu werden, setzt er sich auf den Rücken des Teufels und fliegt mit ihm davon. Allerdings ist bei Miles und den Hofnarren schon der Fortschritt festzustellen, daß sie nicht neben der Handlung einherlaufen, sondern mit ihr verwoben sind.

Das grotesk-komische Element macht sich auch dem herrlichen Werke des bedeutendsten Vorläufers Shakespeares, in Christopher Marlowes Doktor Faust breit. Kit Marlowe,

[4] Friedrich Bodenstedt, Shakespeares Zeitgenossen und ihre Werke, Berlin 1860, III. Bd. S. 83.

wie ihn die Zeitgenossen nannten, wäre vielleicht ein zweiter Shakespeare geworden, wenn am 1. Juni 1593 den Neunundzwanzigjährigen nicht der Dolch eines Freundes tödlich getroffen hätte.

Mögen die Rüpelszenen im Faust auch nicht von Marlowe selbst stammen, sondern von späteren Bearbeitern eingeschoben sein, so zeigen sie doch, daß selbst in einem so gereiften, tiefsinnigen Werke wie es der Doktor Faust ist, das Grotesk-Komische nicht zu missen war, wenn das Stück dem Publikum gefallen sollte. Übrigens ist auch Marlowe selbst dem Burlesken nicht aus dem Wege gegangen, wie die Szenen mit dem Papst und den Priestern beweisen.

Ich lasse hier zwei der Rüpelszenen nach der Übersetzung von Wilhelm Müller, dem Dichter der Griechenlieder[5], folgen:

Rüpel tritt auf.

Heda, Dick! Sieh nach den Pferden, bis ich zurückkomme. Ich habe eins von Doktor Faustus Beschwörungsbüchern erobert, und da wollen wir einmal die Spitzbüberei versuchen.

Dick, ein Stallknecht, kommt.

Dick. Heda, Rüpel, du mußt fort und die Pferde ausreiten.

Rüpel. Ich die Pferde ausreiten? Prosit die Mahlzeit, ich habe andre Sachen zu tun, laß die Pferde sich selbst ausreiten, wohin sie wollen. A per se a per se demi orgon gorgon — Heb dich weg von mir, du unliterarischer und ungelehrter Stallknecht!

Dick. Potz Würmer und Schlangen, was hast du denn da erobert? Ein Buch? Was, du kannst ja kein Wort darin lesen.

Rüpel. Du sollst es gleich sehn. Geh mir aus dem Zirkel, sag' ich, oder ich lasse dich vom Teufel in den Pferdestall transportieren.

Dick. Das ist was Schönes, das muß ich gestehn. Du tätst auch besser, deine Tollheiten sein zu lassen, denn wenn

[5] Berlin 1818, mit einer Vorrede von Ludwig Achim von Arnim.

der Herr kommt, der wird dich in der Tat recht ordentlich beschwören.

Rüpel. Mein Herr mich beschwören! Ich will dir was sagen: wenn der Herr mir zu nahe kommt, so will ich ihm ein so schönes Paar Hörner an den Kopf setzen, wie du in deinem Leben nicht gesehen hast.

Dick. Das brauchst du nicht erst zu tun, dafür hat die Madam schon gesorgt.

Rüpel. Oho, hier sind Leute, die in diese Materie eben so tief eingedrungen sind wie andre, wenn wir nur plaudern wollten!

Dick. Hol' dich der Teufel, ich dachte es mir immer, daß du nicht so für nichts und wieder nichts Trepp' auf, Trepp' ab hinter sie her schlichest. Aber, ich bitte dich, Rüpel, sag mir in völligem Ernst, ist denn das ein Beschwörungsbuch?

Rüpel. Sprich nur, was ich tun soll, und ich will es tun. Willst du nackend tanzen, so zieh' nur deine Kleider aus, und ich will dich auf der Stelle beschwören. Oder willst du mit mir in die Kneipe gehn, ich will dir geben lassen Weißwein, Rotwein, Claret, Sekt, Muskat, Malvasier und Tunkwein — halt, Schlampampus, halt — und wir wollen keinen Pfennig dafür bezahlen.

Dick. O du Braver! Ich bitte dich, laß uns gleich gehn, denn ich bin durstig wie ein Hund.

Rüpel. Komm denn, wir wollen fort. (Beide ab.)

* * *

Rüpel und Dick treten auf. Einer hält einen Becher.

Dick. Kerl! Rüpel! Wir täten am besten, uns nach deinem Teufel umzusehn, daß der sich für unsern gestohlenen Becher verantwortete, denn des Schenkwirts Junge folgt uns hart auf den Fersen.

Rüpel. Hat nichts zu sagen, laß ihn kommen. Wenn er uns folgt, so will ich ihn beschwören, wie er in seinem Leben

noch nimmermehr beschworen worden ist, dafür steh' ich. Gib mir den Becher.

Der Schenkwirt kommt.

Dick (Dick gibt den Becher an Rüpel). Hier hast du ihn. Da kommt er. Jetzt, Rüpel, jetzt oder nimmermehr zeige deine Wissenschaft.

Schenkwirt. Ah, seid ihr hier? Ich freue mich, daß ich euch gefunden habe. Ihr seid mir ein Paar schöne Kumpans. Sagt, wo ist der Becher, den ihr aus der Schenke gestohlen habt?

Rüpel. Was, was! Wir einen Becher gestohlen? Seht zu, was Ihr sprecht. Sehen wir wie Becherdiebe aus? He, was meint Ihr?

Schenkwirt. Nun, nun, leugnet's nur nicht. Ich weiß es, ihr habt ihn, und ich muß euch visitieren.

Rüpel. Mich visitieren? Gut, macht's nur — Halt den Becher, Dick — Kommt, kommt, visitiert mich.

Schenkwirt (zu Dick). Komm heran, Kerl, jetzt will ich dich visitieren.

Dick. Ja, ja, nur zu — Halt den Becher, Rüpel — Ich fürchte mich nicht vor Eurem Visitieren. Wir werden uns wahrhaftig nicht so gemein machen, Eure Becher zu stehlen, das kann ich Euch sagen.

Schenkwirt. Nun, nun, ihr macht mich doch nicht dumm. Denn ich bin überzeugt, der Becher ist unter euch beiden.

Rüpel (hält den Becher in die Höhe). Nein, da lügt Ihr. Er ist über uns beiden.

Schenkwirt. Hol' euch der Teufel, ich dacht' es gleich, daß es nur ein Spaß von euch wäre, daß ihr den Becher mitgenommen habt. Kommt, gebt ihn her.

Rüpel. Ja, Prosit die Mahlzeit! Übermorgen! Dick, mache einen Kreis um mich herum, stelle dich dicht an meinen Rücken und rühre dich um Leib und Leben nicht. Herr Schenk, Ihr sollt Euren Becher gleich haben. Still, Dick. O per se o demigorgon! Rülpsius und Mephostophilis.

Mephostophilis tritt auf.

Mephostophilis. O ihr Trabanten all' des Höllenreichs,
Wie mich die Zauberei der Schufte neckt!
Von Stambul aus werd' ich hieher beschworen
Zum Spaße nur für diese Sklavenbrut.

Rüpel. Bei der heiligen Jungfrau, Herr, da habt Ihr eine verdammte Tagereise gehabt. Ist es Euch gefällig, mit einer Schöpsenkeule zum Abendbrot vorlieb zu nehmen und dann mit einem Zehrpfennig in der Tasche Euren Weg fortzusetzen?

Dick. Ja, ich bitt' Euch von Herzen darum. Denn wir riefen Euch bloß aus Jokus, das könnt Ihr glauben.

Mephost. Um den vorwitz'gen Frevel zu bestrafen,
Sei du in diese Schmachgestalt verwandelt.
(Verwandelt Dick in einen Affen.)
Die Affenfratz ist für die Affentat.

Rüpel. O vortrefflich! Ein Affe! Ich bitt' Euch, Herr, laßt mich ihn herumführen und Kunststücke mit ihm machen.

Mephost. Das soll geschehen. Verwandle dich in einen Hund und nimm ihn auf den Rücken. Marsch, fort!

Rüpel. Ein Hund! Das ist exzellent! Nun, Mägde, seht nach euren Suppentöpfen, denn es geht gleich in die Küche mit mir. Komm, Dick, komm! (Beide ab.)

Mephost. Jetzt mit des ewigglühnden Feuers Flammen
Beschwing' ich mich und fliege frisch von dannen
Zu meinem Faust am Hof des Großsultans. (Ab.)

Von Marlowe zum Heros der Dichtkunst, William Shakespeare, ist nur ein Schritt, wenn auch einer, zu dem die Siebenmeilenstiefel des deutschen Märchens gehören.

Shakespeare, der seiner Epoche so weit vorausgeeilt ist, daß er vom sechzehnten Jahrhundert an bis zum heutigen Tage immer modern, ungealtert, unverstaubt blieb, war dennoch ein Kind seiner Zeit und nur zu gern bereit, dem Geschmack seiner Mitbürger, der ja auch der seine war, Rechnung zu tragen.

So fehlt denn auch in seinem Drama der Clown nicht. Mag er als Narr erscheinen wie in König Lear, Was ihr wollt, Ende gut, alles gut und als Probstein in Wie es euch gefällt und geistreiche Sentenzen um sich werfen, wenn sein Kolben zuschlägt, oder als Clown den Blutstrom unterbrechen, der im Titus Andronicus über Gebühr daherrauscht, wo nur irgend möglich, ist ein Plätzchen für ihn frei gemacht.

In den Komödien treiben gleich mehrere Narren ihr loses Spiel. Flink und Lanz in den „Beiden Veronesern", Schulmeister Holefernes, Pfarrer Nathanael, Schädel und Armodo in „Verlorene Liebesmüh", „Autolicus, der Gauner", der alte Schäfer und sein Sohn im „Wintermärchen", die sieben Handwerker im „Sommernachtstraum", der Kesselflicker Schlau in „Der Widerspenstigen Zähmung", die einfältigen Gerichtsdiener Holzapfel und Schlehwein in „Viel Lärmen um nichts", endlich, um diese bunte Galerie nicht über Gebühr auszudehnen, Christoph von Bleichenwang und Tobias von Rülps in „Was ihr wollt".

Dieser schlaue Tobias von Rülps zeigt manche, wenn auch nur entfernte Ähnlichkeit mit der gewaltigsten groteskkomischen Figur, der Shakespeare Leben verliehen, mit Sir John Falstaff.

Die frappante Ähnlichkeit Sir Johns mit dem alten Mimus hat Herrmann Reich in einer gediegenen Studie klar gemacht, die ich wörtlich hier anführe[6]:

Falstaff ist die eigentliche Inkarnation des alten Narren im Mimus, er ist sozusagen der König aller Clowns. Er ist eine Metamorphose des alten Jack Jugler. Wir haben schon die Gleichung aufgestellt Jugler gleich Ioculator = iocularis = γελωτοποιός = μῖμος γελοίων, also Falstaff = μῖμος γελοίων.

In der Tat erinnert Falstaff mit seinem dicken Bauche und seinen niedrigen, fleischlichen Gelüsten an die dickbäuchigen Narren im uralten hellenischen Mimus, auch an

[6] Der Mimus, I², S. 863—69.

den dickbäuchigen kahlköpfigen Vidûṣaka und den dickbäuchigen Semar, die μῖμοι γελοίων im indischen Drama und im indischen und javanischen Puppenspiel. Denken wir an Philistions Ardalio, er ist glutto, vorax, manducus, ein Fresser und Säufer; das ist auch Karagöz, Kasperle und Pulcinell, der Vidûṣaka und Semar. Bei Falstaff, als einem Nordländer und Germanen, überwiegt das Trinken. Was steht doch auf der Rechnung, die ihm Poins aus der Tasche zieht:

Item, ein Kapaun	2 Schill.	6 Pf.
„ Brühe	— „	4 „
„ Sekt, 2 Maß	5 „	8 „
„ Sardellen u. Sekt nach d. Abendessen	2 „	6 „
„ Brot	— „	½ „

Ardalio ist, wie sein Name sagt, ein wenig Schmutzfink, er wird eben von seinem vielen Schlemmen und Prassen ein etwas fettiger Geselle sein, wie es auch noch unter seinen Nachkommen der Vidûṣaka und Semar ist. Prinz Heinrich sagt von Hans Falstaff: „Ruft mir das Rippenstück, ruft mir den Talgklumpen“ (König Heinrich IV., I. Teil, II. Aufzug, Szene 4) und weiter: „Ei, du grützköpfiger Wanst! Du vernagelter Tropf! Du verwetterter, schmutziger, fettiger Talgklumpen.“ So vieles Fett macht Falstaff feige, und er ist bei aller Unverfrorenheit, die er als echter mimischer Narr besitzt, durchaus leicht zu erschrecken und ins Bockshorn zu jagen. Er ist τασαττόμενος wie Philistions Ardalio und die mimischen Narren alle; ich erinnere auch an die Feiglinge in Philistions Philogelos. Mit welcher Zuversicht fällt Falstaff über die feigen Krämer her, und wie entsetzt nimmt er Reißaus, „brüllend wie ein Büffelkalb“, als Prinz Heinrich und Poins in ihrer Vermummung ihn scheinbar ernsthaft angreifen.

Vor allem zeigt Falstaff die Haupteigenschaft des mimischen Narren. Er ist ein Industrie- und Glücksritter, ähnlich wie Karagöz und Pulcinell, „der auf der Dummheit der anderen bequem durchs Leben reitet“. Wie alle Beutelschneider im Mimus ist Falstaff von Hause aus ein armer Lump. Er

ist so arm, wie es der Parasit im Mimus immer ist, oder wie es die spezifisch mimischen Typen bei Petron, die Glücksritter Encolpios, Ascyltos und der hungrige Poet Eumolpos sind, die sich durch allerhand Spitzbübereien ihr Brot verschaffen. Von Beutelschneiderei und Diebstahl ist im Mimus beständig die Rede. Laberius verwendet für das schändliche „Stehlen" den hochanständigen Ausdruck „manuari" aus der Diebessprache.

Als Falstaff kein Geld hat, Frau Hurtig zu bezahlen, schlägt er Lärm, er sei in ihrer Kneipe bestohlen worden, besonders sein kostbarer Siegelring ist fort; es kommt aber heraus, daß dieser Ring aus Kupfer und kaum 8 Pfennig wert und Falstaff überhaupt nicht bestohlen ist. Schließlich verspricht er der Wirtin, sie soll seine Lady werden und verschafft sich damit bei ihr unbegrenzten Kredit; freilich, als sie ihr Geld wiederhaben oder geheiratet werden will, steht die Sache schlimm. Gelegentlich kommt es ihm auch nicht darauf an, bei Nacht auf Raub auszugehen, um Börsen mit Gewalt zu ergattern, und den Friedensrichter Schallow bringt er um tausend Pfund, indem er ihm goldene Berge verspricht, wenn nur erst sein Heinz König Heinrich sein wird.

Wie einträglich ist nicht auch sein Werbesystem. Er ist wirklich ein Beutelschneider, wie sie im Mimus von jeher geschildert sind. Seine Einfälle erinnern überhaupt an die des Karagöz und des Pulcinell und besonders an den alten Mimus. So wie Falstaff Schallow gegenüber, tritt Eumolpos im Erbschleichermimus bei Petron als Herr über ungeheure Schätze auf, nur daß er sie nicht gerade zur Hand und zur Verfügung hat, und reichlich strömen ihm die Gaben der Gimpel zu, die bei ihm erbschleichen, wie Herr Schallow sich um Falstaffs Protektion mit tausend Pfund bewirbt. Das sind die praestigiae und fallaciae, die als „mimorum argumenta" Cicero nennt, das sind die „tricae" der Atellanen, von denen unser Ausdruck „Intrigue" herkommt.

Der Narr im griechischen und römischen Mimus spielt nicht eigentlich die erste Rolle, er ist ein mimus secundarum partium und erscheint gewöhnlich als Parasit der Hauptperson, wie auch der Vidūṣaka als Schmarotzer des Helden auftritt. Auch Falstaff ist im „König Heinrich IV.", I. und II. Teil, der Mimus secundarum partium, der Parasit bei Prinz Heinrich, und als rechter πολυπράγμων und Beutelschneider weiß er seinen Herrn trefflich auszunutzen.

So sagt Falstaff zu Heinz: „Nein, ich lasse dir Gerechtigkeit widerfahren, du hast immer alles bezahlt."

Prinz Heinrich: „Ja, und anderswo auch, soweit mein bares Geld reichte, und wo es mir ausging, habe ich meinen Kredit gebraucht!"

Die Narren sind im Mimus, wie wir sahen, in zwei Typen geschieden, den wirklich stupiden Narren, den eigentlich stupidus und μωρός, wie Philistion im Scholasticus, dem Dottore, sein Prototyp schuf oder die commedia dell'arte im Arlechino — und den Derisor, in dessen Rolle gern der berühmte Mimi Latinus auftrat, den Spötter, den eigentlichen Spaßmacher, den scurra, der nicht nur als Narr den anderen zum Spaße dient, sondern sich ebenso und noch besser über die anderen lustig zu machen versteht. Sein Prototyp ist Sannio, der mit jeder Muskel seines Gesichts, ja seines ganzen Körpers lacht, wie Cicero sagt. Er ist der eigentliche Lustigmacher, der rechte Mimos geloion. Er ist zwar auch ein Narr, aber er weiß, daß er ein Narr ist, und er weiß sogar auch, daß die ganze Welt närrisch ist, und daß er sie darum als Narr zum Narren halten kann. Wir wissen, daß zu dieser besonderen Sorte der mimischen Narren auch der Viduṣaka und Semar gehört, sowie der türkische Karagöz, der Pulcinell und Kasperle. Und im Grunde gehören auch die mittelalterlichen Hofnarren dazu, die unter der Maske der Torheit ihren Herren nicht selten die Wahrheit sagten, und vor allem auch die Clowns bei Shakespeare. Nur darum, weil er diese unsterbliche mimische Narrheit vertritt, ist Falstaff eine

unsterbliche Figur geworden, Falstaff als der bedeutendste moderne Vertreter des mimischen Narren, der zugleich ein Spötter, ein Verhöhner der Narrheit, ein Derisor, ein μῶχος ist.

Wie weiß Prinz Heinrich den guten Falstaff zu verhöhnen ob seiner absoluten Feigheit bei dem räuberischen Überfall auf die Kaufleute. Doch wie geschickt zieht sich der Derisor aus der Schlinge. Er habe Prinz Heinrich und Poins wohl erkannt, aber der Löwe rührt den echten Prinzen nicht an. Mit welchem lustigen Hohne überschüttet der Derisor den Bardolph, als dieser sich erlaubt, die Gewissensbisse des dicken Hans über seinen schlechten Lebenswandel für sehr berechtigt zu erklären.

> Falstaff: Bessere du dein Gesicht, so will ich mein Leben bessern. Du bist unser Admiralsschiff, du trägst die Laterne, aber nicht im Hinterdeck, sondern sie steckt dir in der Nase, du bist der Ritter von der brennenden Lampe.... Du hast mir an die Tausend Mark für Kerzen und Fackeln erspart, wenn ich mit dir nachts von Schenke zu Schenke wanderte; aber für den Sekt, den du mir getrunken hast, hätte ich von dem teuersten Lichtzieher in Europa ebenso wohlfeil Lichter haben können.

Bei dieser lustigen und unverschämten Art, mit welcher der Derisor jede Neckerei doppelt und dreifach heimzuzahlen versteht, kommt es nicht selten zu wahren Zank- und Schimpfduetten. Wie schilt Prinz Heinrich auf Falstaff: „Diese vollblütige Memme, dieser Bettdrücker, dieser Pferderückenbrecher, dieser Fleischberg"; Falstaff dagegen: „Fort mit dir, du Hungerbild, du Aalhaut, du getrocknete Rinderzunge, du Ochsenziemer, du Stockfisch, — oh, hätte ich nur Odem, zu nennen, was dir gleicht! — du Schneiderelle, du Degenfutteral, du erbärmliches Rapier" (König Heinrich IV., I. Teil, II. Aufzug, Szene 4). Ich erinnere auch an die Zankszene zwischen Falstaff und Dortchen Lakenreisser (König Heinrich IV., II. Teil, Akt II, Szene 4).

Dem Beispiel des großen Derisors folgen seine Spießgesellen. Wie foppt Bardolph Falstaffs Pagen mit losen Stichelreden: „Komm, du tugendhafter Esel, du verschämter Narr! Mußt du rot werden? Warum wirst du rot! Welch ein jüngferlicher Soldat bist du geworden? Ist es so eine große Sache, die Jungfernschaft eines Vier-Nösel-Krugs zu erobern?“ (König Heinrich IV., II. Teil, II. Akt, Szene 4.) Aber der witzige Junge bleibt dem Ritter von der brennenden Lampe nichts schuldig.

Mit ernster Mahnung sagt der Lord Oberrichter zu Falstaff (König Heinrich IV., II. Teil, II. Akt, Szene 1): „Nun, der Herr erleuchte dich! Du bist selbst ein großer Narr“, und doch muß er sich von diesem notorischen Narren, weil es nun einmal der alte Derisor und Ioculator ist, der seit zwei Jahrtausenden schon die Narrenfreiheit übt, verhöhnen lassen: „Was die Ohrfeige betrifft, die Euch der Prinz gab, so gab er sie wie ein roher Prinz, und Ihr nahmt sie wie ein feinsinniger Lord. Ich habe es ihm verwiesen, und der junge Löwe tat Buße, freilich nicht in Sack und in der Asche, sondern in altem Sekt und neuer Seide.“

Wie kläglich geht es zum Schlusse, da König Heinrich sich von ihm wendet, dem alten Beutelschneider, trotz aller seiner Anschläge, Ränke und Künste; er ist der Gepritschte, wie es der Narr im Mimus ein für allemal ist. Doch schnell wirft der Derisor Spott und Hohn auf den törichten Friedensrichter Schallow, der ihm die tausend Pfund geborgt hat und nun auch nicht eins davon wiedersieht.

Am lustigsten ist es, den feisten Narren im Kriege zu sehen, der für ihn nur eine lustige Abwechslung und eine gute Erwerbsquelle ist. Der mimische Narr, der mit Dickwanst und Phallus, Helm und Schild hinter seinem jugendschlanken Helden herzieht, auf einem Vasenbilde der Hamiltonschen Sammlung, ist auch ein Falstaff im Kriege. Manchmal spielen die Mimen auch Krieg, sagt Choricius.

Wie der mimische Narr durch Philistion in den Ardaliotypus umgeschaffen wurde, zu einem Prototyp des zerfah-

renen, unruhigen Lotterlebens in den höheren sozialen Kreisen seiner Zeit, so muß die Inkarnation des alten mimischen Narren und Derisors in der Person Falstaffs durch Shakespeare das heruntergekommene Rittertum in der Zeit der Königin Elisabeth zur Anschauung bringen. Dieses Rittertum, das längst aller Ideale bar geworden ist und nur nach Genuß ohne Mühe und Arbeit strebt, das da glaubt, selbst in der verfetteten und versumpften Gestalt des mimischen Narren den ehrlichen Bürgerweibern eine Ehre anzutun, wenn es sie verführt, und das schließlich als ein Haufen schmutziger Wäsche ins Wasser geschüttet wird. Daß der mimische Narr hier als Ritter auftritt, kann uns nicht wundern, war er doch auch im mythologischen Mimus als Ritter aufgetreten und hatte gar als Zeus, als Vater der ritterlichen Götter, mit mächtigem Wanste bewehrt, den schönen Weibern und Töchtern der Menschen nachgestellt.

So entspringen Falstaff wie Ardalio, diese beiden berühmten Metamorphosen des uralten mimischen Narren, einer im letzten Grunde sehr ernsten Lebensauffassung und einer bei aller Lustigkeit herben und strengen Biologie."

Mit Falstaff war dem Schwan von Avon der große Wurf im Grotesk-Komischen gelungen. Was nun folgte, reichte nicht mehr an diesen Giganten der Drastik hinan. Es gehört der Weltliteratur, aber nicht mehr der Geschichte des Grotesk-Komischen an. Allerlei geschäftliche Unannehmlichkeiten bedrückten Shakespeares Stimmung. Sein Gönner Graf Essex war durch Henkershand gefallen, seine Einkünfte als Schauspieler verringerten sich, da eine Kindertruppe in Mode kam und den stehenden Bühnen, so auch dem Globe-Theater, zu dessen Darstellern Shakespeare gehörte, empfindlichen Abbruch taten. Diese Singknaben der St. Pauls-kirche hatten nach zehnjähriger Unterbrechung 1601 ihre Spiele wieder aufgenommen und stellten unter enormem Zulauf im Blackfriartheater Stücke dar, die sonst nur von Erwachsenen gegeben wurden. Bekanntlich machte Shakespeare

seinem Arger über diese Konkurrenz im Hamlet, 2. Aufzug, 2. Szene, Luft: „. . . . es hat sich da eine Brut von Kindern eingefunden, kleine Nestlinge, die immer über das Gespräch hinausschreien und höchst grausamlich dafür beklatscht werden. Diese sind jetzt Mode und beschnattern die gemeinen Theater (so nennen sie's) dergestalt, daß viele, die Degen tragen, sich vor Gänsekielen fürchten und kaum wagen hinzugehen.

> Hamlet: Wie, sind es Kinder? Wer unterhält sie? Wie werden sie besoldet? Wollen sie nicht länger bei der Kunst bleiben, als sie den Diskant singen können? Werden sie nicht nachher sagen, wenn sie zu gemeinen Schauspielern heranwachsen (wie sehr zu vermuten ist, wenn sie sich auf nichts Besseres stützen), daß ihre Komödienschreiber unrecht tun, sie gegen ihre eigene Zunft deklamieren zu lassen?"

Die trübe Stimmung Shakespeares macht sich auch in den Clownrollen im Hamlet bemerkbar, die diesmal den Totengräbern zufallen. Auch das einzige Lustspiel dieser Periode, „Maß für Maß", ist von pessimistischer Weltanschauung durchtränkt und entbehrt der Grotesk-Komik.

Doch der Humor, die Freude am Grotesken ließen sich nicht auf immer unterdrücken, und so traten sie gerade in den letzten Werken Shakespeares siegreich hervor. Autolycus, der Spitzbube und der alte Schäfer mit seinem Sohn — ich sah sie in meiner Jugend im Wiener Burgtheater von Schöne, Meixner und Thiemig unübertrefflich dargestellt — im „Wintermärchen", Caliban und Trinculo im „Sturm" waren die alten Clowns in Shakespearescher Auffassung, grotesk und derb und dennoch Menschen von Fleisch und Blut.

Im Jahre 1616 entwand der Tod dem großen William die Feder; er hat das englische Theater auf eine Höhe gehoben, die es nie wieder erreichen sollte. Er hat den Zeitgenossen und den Nachkommen die Bahnen gewiesen, die man einschlagen muß, um ewigwährende Werte zu schaffen.

Ich muß hier noch einige Worte über den Clown zu Shakespeares Zeiten einfügen.

Ohne ihn kein Theaterabend. Verbot das aufgeführte Trauerspiel die Entfaltung seiner Gaben, seine Improvisationen, seine Kolbenschläge, seine Luftsprünge, dann hatte er die Pflicht, die Vorstellung durch eine Solonummer zu beenden.

„Sind die Zuhörer durch eine Tragödie tiefernst gestimmt, dann muß sie noch William Kemp, der berühmte Clown und Jigtänzer des Globe-Theaters durch einen Moriskotanz erheitern[7]."

„Nachdem sich die Anwesenden durch Essen und Trinken gestärkt, durch Rauchen und Schwatzen erholt haben, treten Tänzer auf. Der Clown, in riesigen Pluderhosen, die Beine mit Schellen behangen, den Schlapphut mit wallender Feder auf dem Kopfe, führt seinen Tanz auf, von einem Musikanten begleitet. Dieser hat am rechten Arm eine Trommel hängen, die er mit der linken Hand schlägt, während er in der rechten eine Schalmei hält. Der Clown tanzt zuerst allein, dann mit einem schmucken Jungen in Mädchenkleidern. Zuletzt läßt er sogar ein kaschiertes Pferd, wie es sich jetzt noch unter den Clowns in der Zirkusmanege tummelt, seine wilden Cabriolen machen. Unter lautem Gelächter und Beifallklatschen endet diese Schaustellung. Zum Schlusse des Ganzen ziehen alle Schauspieler auf die Bühne und knien nieder, um nach altem Brauche das Gebet für die Königin Elisabeth zu sprechen[8]."

Neben Shakespeare wirkte Benjamin Jonson, gewöhnlich Ben Jonson genannt (1573—1637), wie sein größerer Zeitgenosse im Hauptberuf Schauspieler. Ben Jonson ist der Urheber des bürgerlichen Lustspiels, in das er mit Vorliebe ganz unwahrscheinliche, dafür aber um so groteskere und derbere Situationen einschiebt. Als Beispiele mögen die Inhaltsangaben zweier beifällig aufgenommenen Burlesken Ben

[7] Wülker, S. 329. — [8] Wülker, I, S. 328.

Moriskotanz

Nach „Illustrations of Shakespeare“ von F. Douce, 1807

Jonsons dienen. Das erste, „Volpone, or the Fox“ (Volpone oder der Fuchs) wurde 1605 zuerst aufgeführt:

Volpone, ein alter Geizhals, wird von Erbschleichern umdrängt. Auf den Rat seines Dieners Mosca stellt er sich todkrank, und unter der Vorspiegelung, Volpone habe jeden einzelnen, der von den Erbschleichern auftritt, zu seinem alleinigen Erben eingesetzt, erlangt Mosca von den Herren reiche Geschenke. Dann wird der Geizhals plötzlich wieder gesund, aber nur, um von seinem Verhängnisse ereilt zu werden. Er verliebt sich in die Frau eines der Erbschleicher, und der Versuch, sich ihrer mit Gewalt zu bemächtigen, bringt ihn vor Gericht. Er stellt sich zwar tot, und es wäre auch jetzt noch vielleicht alles gut für ihn abgelaufen, wenn er sich nicht mit seinem endlich eine Belohnung fordernden Diener aus maßlosem Geiz überworfen hätte. Durch Mosca kommen alle Schurkereien, die beide begangen haben, ans Licht, und das würdige Paar erleidet die gerechte Strafe.

Noch grotesker und frivoler als Volpone ist „Epicoene, or the Silent Woman“ (Epicöne, oder das schweigsame Weib). Mürrisch (Morose) haßt die Menschen und zieht sich von ihnen zurück; vor allem will er seinen lustigen und leichtsinnigen Neffen, der immer Geld von ihm verlangt, nicht mehr sehen. Bald aber wird es ihm doch zu einsam. Er beschließt daher, sich zu verheiraten, nur soll die Auserwählte ein sehr stilles Wesen haben, da er ein Feind von jedem Lärm und überhaupt von jedem Geräusch ist. Sein Barbier, Bartkratzer (Cutbeard), weiß ihm auch wirklich ein solches Mädchen, Epicöne, zuzuführen, das meist schweigt oder, wenn es redet, so leise spricht, daß Mürrisch es kaum versteht. Der Alte ist von Epicöne entzückt und heiratet sie. Kaum aber ist die Ehe geschlossen, so ruft die junge Frau einen Haufen Hochzeitsgäste, lauter tolle Gesellen, ins Haus und läßt durch sie einen Höllenspektakel vollführen. Epicöne, auf einmal ganz verwandelt, ist am wildesten von allen. Mürrisch gerät in Verzweiflung

über seinen Mißgriff, will sich scheiden lassen, dringt aber damit nicht durch. Da erbietet sich sein Neffe unter der Bedingung, daß der Oheim seine Schulden bezahle, für diesen einen Scheidungsgrund ausfindig zu machen. Der verzweifelte Ehemann geht darauf ein, und jetzt erklärt der Neffe, daß Epicöne gar kein Weib, sondern ein verkleideter junger Mann sei. Gegen diesen Scheidungsgrund läßt sich natürlich nichts einwenden.

Viel gehaltvoller als diese Possen sind Ben Jonsons Sittenkomödien, die sich gegen allerlei Modetorheiten seiner Zeit wenden. Als beste gilt The Alchemist, der 1610 zum erstenmal auf die Bühne kam.

Ein Londoner Hausbesitzer, Heiter (Lovewit), ist vor der Pest geflohen und hat sein Haus seinem Verwalter Lips (Face) übergeben. Dieser, ein Gauner, beherbergt darin den Goldmacher Dunst (Subtle) und die Dirne Dortchen Gemeinheit (Dolly Common). Unter dem Vorgeben, Dunst besitze den Stein der Weisen, lockt Lips die verschiedensten Menschen an, die alle erst tüchtig zahlen müssen und sich dann doch geprellt sehen. Ein Schreiber, der einen kleinen, Spielerglück bringenden Höllengeist erlangen will, und ein Kaufmann, der belehrt werden will, wie er seinen Laden einrichten könne, um recht viel Geld zu verdienen, machen den Anfang. Tüchtig geplündert, gehen beide mit leeren Versprechungen heim. Dann folgt ein Spieler, dessen Begehren nach Geld steht, um seiner Leidenschaft frönen zu können. Sir Epicure Mammon vertritt die vornehmen Schwelger der damaligen Zeit; er will den ausgesuchtesten Luxus durch das Gold um sich häufen, das ihm der Stein der Weisen bringen soll.

„Luftschwell'nde Betten will ich, keine Polster,
Flaum ist zu hart. Dann mein ovales Zimmer,
mit Bildern angefüllt, wie sie Tiber
und Elephantis nahm und Aretin
nur kühl nachahmte; meine Spiegel künstlich
und schief geschnitten, die Figuren zahllos

mir abzuschildern, wenn ich unter Scharen
von nackten Nymphen wandle....
All mein Speisen laß ich
auftragen in ostind'schen Muschelschalen,
in Schüsseln von Achat, mit Gold gefaßt
und rings besetzt mit trefflichen Smaragden...
Zungen von Karpfen und von Murmeltieren,
die Füße vom Kamel, in Sonnenwasser
gesotten und in aufgelösten Perlen;
und essen will ich die Brühe mit Löffeln
von Bernstein, deren Stiel mit reichem Schmuck
von Diamanten und Karfunkeln prangt."

(Wolf Graf von Baudissin.)

Mammon schickt schon all seinen Hausrat, damit er in Gold verwandelt werde. Der schärfste Hohn aber wendet sich gegen die Feinde des Theaters und der Schauspieler, gegen die Puritaner. Der Pastor Heilsames Trübsal (Tribulation Wholesome) und sein Küster Ananias, beide aus Amsterdam gebürtig, stellen den schlauen Betrüger und den plumpen Fanatiker dar und zeigen sich in ihrer ganzen Gemeinheit und Heuchelei. Sie wollen die Teufelskunst des Alchimisten angeblich nur zum Besten der Kirche verwenden, in Wirklichkeit aber natürlich für ihre eigenen unlauteren Zwecke. Auch ihnen wird vor dem Abschied der Beutel tüchtig geschröpft. Der Krautjunker Häher (Kastrill) will von Dunst gern alles lernen, was von einem Modeherrn erfordert wird, vor allem Raufen, Fluchen und Rauchen. Seine Schwester, die Dame Fügsam (Pliant), wünscht er an einen reichen Mann zu verheiraten, und auch dafür verspricht der Goldmacher Rat zu schaffen. Alle diese Leute treten in den folgenden Akten wieder auf und verlangen, zuletzt immer stürmischer, den Stein der Weisen oder noch lieber Gold zu sehen. Da ertönt ein Knall im Laboratorium, Lips stürzt herein und erklärt, durch die Zudringlichkeit der Fordernden sei der fast fertige Stein zersprungen. Einige lassen sich dadurch abweisen, der Spieler aber durch-

schaut den Betrug und verlangt sein Geld zurück. Lips hetzt zwar den Junker auf ihn und entfernt ihn glücklich, aber jetzt kehrt unvermutet der Besitzer des Hauses, Heiter, zurück und fordert Einlaß. Schnell werden alle bis auf den Junker hinausgeprügelt. Lips gesteht seinem Herrn alles ein, rät ihm aber zugleich, sich mit der vermögenden Dame Fügsam zu verloben. Dies geschieht, und so versöhnt sich Heiter mit Lips und mit Häher. Auch der Goldmacher und Dortchen werden genötigt, vor Heiter zu weichen, und so endet alles gut. Als die Geprellten in Begleitung der Polizei wiederkommen, erklärt Heiter, daß er der Besitzer des Hauses sei, die Gauner aber soeben entwichen wären. Alle Betrogenen müssen daher mit langen Gesichtern abziehen.[9]

In dem „Bartholomäus-Markt" (Bartholomew-Fair, 1614) malt Ben Jonson drastische Skizzen aus dem Londoner Volksleben, in denen auch der Slang, der Londoner Volksdialekt zu Worte kommt.

Die letzte wertvolle Komödie Ben Jonsons „Der dumme Teufel" (The Devil is an Ass) wendet sich gegen die unreelle Projektenmacherei, eine Folge des zunehmenden Nationalreichtums.

Der Teufel Puck wird auf seinen eigenen Wunsch von Satan auf die Straße geschickt, um der Hölle möglichst viele Seelen zu gewinnen. Er tritt in den Dienst des Landedelmannes Fitz Gimpel (Fitz Dottrel, eigentlich Kibitz), der, wie schon sein Name andeutet, ein arger Dummkopf ist und dem Schwindler Fintenheim (Meercraft) in die Hände fällt. Dieser hat den ganzen Kopf voll von Projekten, und darunter befindet sich eins, das die Trockenlegung eines sumpfigen Landstriches bezweckt. Er gibt vor, Gimpel solle Besitzer des ganzen entwässerten Landes und Herzog von Schlamburg werden, und jagt dem Junker damit sein ganzes Vermögen ab. Erst ein Freund vermag, das Geld für

[9] Wülker, S. 343.

Gimpels Frau zu retten. Auch sonst wird Gimpel gehörig geprellt. Als Diener eines solchen Menschen kommt Puck stets mit in Ungelegenheit, ja es geht ihm noch schlimmer: überall muß er die Zeche bezahlen und soll zuletzt sogar als Dieb gehenkt werden. Schon längst hat er eingesehen, daß er ein dummer Teufel ist, daß die Menschen viel schlauer sind als er. Er sehnt sich nach der Hölle zurück; der Satan erfüllt endlich seinen Wunsch. Er schickt das Laster, das Vice der Moralitäten, das ihn auf dem Rücken in seine heiße Heimat trägt[10].

Nach Ben Jonson gelang den dichterischen Dioskuren John Fletcher (1579—1625) und Francis Beaumont (1584 bis 1616) ein Meisterstück in der literarisch-satirischen Groteske „Der Ritter mit der feurigen Mörserkeule" (The Knight of the Burning Pestle).

Sie wendet sich gegen das romantische Schauspiel, also auch ganz direkt gegen Shakespeare.

Das Vorspiel führt uns in ein Londoner Theater, in dem der Prolog auftritt und verkündet, es solle der „Kaufmann von London" gespielt werden. Sofort erhebt ein Zuschauer, ein Gewürzkrämer, Einspruch. Er will ein Stück im höheren Stil, ein Ritterdrama sehen, und seine Frau schlägt vor, daß darin ihr Lehrbursche Ralph auftreten und Heldentaten vollbringen solle; vor allem müsse er mit einem Stößel, einer Mörserkeule, wie sie die Gewürzkrämer brauchen, einen Löwen erschlagen. Nachdem einige Bedenken der Theaterdirektion überwunden sind, geht Ralph auf die Bühne und vollführt seine Rittertaten nach dem Muster des Don Quijote. Durch die Lektüre des Ritterromans „Palmerin von England" begeistert er sich dann so sehr, daß er auf Abenteuer auszieht. Seine Mitlehrlinge begleiten ihn als Knappen und als Zwerg. In sein Wappenschild setzt er eine flammenumwobene Mörserkeule. Wie Don Quijote als Ritter, fährt er als Gewürzkrämer (Crocer-Errant) durch die Alltagswelt,

[10] Wülker, S. 344 f.

weiß das Trivialste in romantischem Licht zu sehen und zur Freude seines Meisters und seiner Meisterin große Heldentaten zu vollbringen. Eine gewöhnliche Kneipe ist ihm ein herrliches Schloß, in dem der Ritter Tapstero gebietet. Aber als er mit Ritterdank statt mit Geld bezahlen will, wird er in drastischer Weise daran erinnert, daß die Zeiten des Rittertums vorbei sind. Er sieht in einem Barbier den Riesen Barbarroso, der die Wanderer in sein Haus lockt, um sie mit Schermessern und Zangen schrecklich zu mißhandeln, bekämpft und besiegt ihn. Auf einem Schlosse — wieder ist es eine elende Spelunke — trifft er die Königstochter von der Moldau, Pomponia, die sich sofort in ihn verliebt. Aber er verläßt sie, um der Dame seines Herzens, Susanna mit dem schwarzen Daumen, einer Schusterstochter, treu zu bleiben. Weiterhin führt er die Bürgergarde von Mile End, Gestalten, die Falstaffs Rekruten nichts nachgeben, mit fliegenden Fahnen und klingendem Spiele gegen den Feind. Zum Schlusse tritt er mit einem Pfeil im Haupte auf, erzählt noch einmal alle seine Heldentaten und stirbt auf der Bühne, indem er seine Seele der Gewürzkrämerinnung (Crocer's Hall) empfiehlt. Neben dieser Handlung geht die Liebesgeschichte des Lehrlings Kaspar und der Meisterstochter Lucie in ähnlichem Stile her, endet aber fröhlich[11].

Die nun folgenden Dichter der Shakespeare-Zeit haben so wenig Shakespeareisches an sich, brachten so wenig neue Züge in das althergebrachte Klischee der Komödien und Possen, daß sie summarisch behandelt werden können.

Da ist John Ford (1586—1639), der dem Gemeinen mehr zugetan ist als dem Humor und Witz. Ähnlich verhält es sich mit John Shirley (1596—1666), in dessen bestem Drama, „The Gamester" (Der Spieler), die Lust am Obszönen sich überall hervordrängt.

Der Geschmack des Publikums war auf dem Tiefstand

[11] Wülker, S. 349.

gesunken. Shakespeares Geist hatte nicht befruchtend gewirkt. Er war mit ihm untergegangen.

Was den Engländern Komisches und Obszönes von der Bühne herab geboten wurde, hatte längst den Grimm der Puritaner geweckt, die sich grausam rächten, sobald sie die Macht in die Hände bekamen. Die Drangsalierung der Schauspieler und Bühnendichter durch diese geistigen Abstinenzler hatte schon lange vorher begonnen.

Aus dem Jahre 1606 stammt das Verbot, den Namen Gottes, Christi und des Heiligen Geistes auf der Bühne zu äußern. 1616 wüteten der Lordmayor und die Aldermänner der City gegen das Blackfriars-Theater; König Jakob verteidigte es durch einen neuen Freibrief. 1630 erfolgten abermals Bittschriften um Abschaffung des Blackfriars-Theaters unter heuchlerischer Vorschützung polizeilicher Gründe: Gedränge der Kutschen vor dem Theater und dergleichen. 1633 traten französische Schauspielerinnen mit allzu großer Ausgelassenheit in London auf. Darauf wütendes Zetergeschrei im Lager der Puritaner, deren einer, William Prynne „Die Komödiantengeißel", ein „Libell" von tausend Quartseiten schrieb, worin er wie ein Wahnsinniger gegen Drama, Dramatiker und Schauspieler raste. Darin findet sich auch die hämische Bemerkung, daß Shakespeares Werke auf besserem Papier als die Bibel gedruckt seien.

Prynne wurde zu fünftausend Pfund Geldstrafe und zum Ohrenabschneiden verurteilt, sein Buch vom Henker verbrannt und der Verfasser für lange Zeit eingesperrt.

Am 2. September 1642 verfügte ein Befehl des durch den Bürgerkrieg allmächtig gewordenen Parlaments die Schließung sämtlicher Theater, und als trotzdem noch gelegentliche Aufführungen stattfanden, erfolgte unter Cromwell 1648 eine Verfügung des Puritanischen Parlaments, derzufolge alle Schauspieler als unehrlich bezeichnet, alle Theater eingerissen werden sollen, jeder zuwiderhandelnde

Komödiant mit dem Staupbesen bedroht und jeder Zuschauer zu fünf Schilling Buße verurteilt wird[12]."

Auf den hellsten Sonnenschein und die üppigste Reife war die Dürre gefolgt, die auch unter Karl II. anhielt, als der drakonische Befehl der verbissenen Frömmler außer Kraft gesetzt worden war.

Die natürliche, gesunde Derbheit Shakespeares war dem Lustspiel und der Komödie auf lange Zeit hinaus abhanden gekommen, für sie traten Zoten und die unverhüllte Lüsternheit ein. Der sittliche Tiefstand aller Gesellschaftsklassen war die Reaktion auf die Weltflucht der Puritaner, und diese Unsittlichkeit ergriff zuerst von dem wiedererstandenen Theater Besitz. Denn in der Verspottung der Sittenlosigkeit wurden Szenen auf die Bühne gebracht, die an grotesker Gemeinheit nichts mehr zu wünschen übrig ließen. Alles, was der Puritanismus verworfen, zerrte man mit zynischem Grinsen vor die Rampen, und alles, was von ihm geschätzt worden war, wurde hohnlachend in den Schmutz getreten. Ehe und Familienleben, die die Puritaner rein und heilig gehalten, wurden jetzt, wo man den Puritanismus dem Hochverrat an das wiedereingesetzte Königshaus gleich achtete, zum Gegenstand des Spottes und der Mißachtung. Wer für königstreu gelten wollte, mußte ausschweifend wie König Karl II. und sein Hof sein.

Das Lustspiel und die Posse brachten getreue Spiegelbilder dieser allgemeinen Unsittlichkeit zur Darstellung. Die spanischen und französischen Komödien dienten den Engländern zum Vorbild, aber sie erschienen vergröbert, die Laszivitäten der Originale noch vertieft und breiter ausgeführt vor dem britischen Publikum.

Zu den sittenreinen Komödienschreibern jener Epoche zählte anfänglich John Dryden, der berühmteste Dichter seiner Zeit und der Hauptvertreter der Restauration (1631 bis 1700). In „The Spanish Friar" (Der spanische Mönch)

[12] Prof. Dr. Ed. Engel, Geschichte der englischen Literatur, 6. Aufl. Leipzig 1906, S. 175.

brachte er in dem Mönche eine außerordentlich lustige Figur auf die Bühne. Auch „Die Ehe nach der Mode" (Marriage à la Mode) gehört zu Drydens besten Schöpfungen. Jedoch schon im „Stelldichein oder Liebe im Nonnenkloster" (The Assignation, or, Love in a Nunnery), mehr noch in „Limberham" räumt er dem Anstößigen einen großen Spielraum ein.

So arg es aber Dryden und nach ihm Sir George Etherege (um 1635—91) und Sir Charles Sedley (um 1639 bis 1701) trieben, so wurden sie doch von William Wycherley (um 1640—1716) weit in den Schatten gestellt. Die Schamlosigkeiten in seinen beiden bedeutendsten Komödien hatten selbst in den Hanswurstiaden nicht ihresgleichen.

In The Country Wife (Die Frau vom Lande) gibt sich der Held des Stückes für einen Kastraten aus, um ungestört mit verheirateten Frauen verkehren zu können. Die Ehemänner sind alle so naiv, ihm zu glauben und führen ihn ihren Frauen zu. Die Verführungsszenen spielen sich auf der Bühne selbst ab, wodurch sich die obszönsten, wenn auch groteskesten Situationen ergeben.

Im The Plain Dealer (Der Freimütige), um 1674 erschienen, setzt sich der Dichter gleichfalls über das Zulässige hinweg[13].

Als bedeutende Vertreter des Lasziven in der Komödie seien noch angeführt der geniale William Congreve (1670 bis 1729), John Vanbrugh (etwa 1666—1726), der die komische Figur des Lord Foppington schuf, und der Irländer George Farquhar (1678—1707).

Bei Farquhar machte sich bereits der Umschlag im Geschmack des Publikums bemerkbar. Seine Stücke schwanken deshalb zwischen Moral und Unmoral hin und her. Das gleiche gilt von Frau Susanna Centlivre (um 1667—1723), die den beständig Unheil anrichtenden Spielverderber in ihrem Lustspiel „The Busy Body" (Der Allgeschäftige) erfand. Ausschließlich frivol ist Aphra Behn (1640—1689). Das Leitmotiv ihrer Lustspiele war „Virtue is but an

[13] Wülker, S. 18 f.

infirmity in Women, a Discas!" (Tugend ist nur eine Schwäche in der Frau, eine Krankheit!)

Aber die Herrschaft der Zote war vorüber. Wie der Roman nach und nach anfing, die bürgerlichen Kreise zum Gegenstand seiner Schilderungen zu wählen, wandten sich auch das Lustspiel und die Komödie von den groteskzweideutigen Stoffen ab. Immerhin verschwanden sie noch nicht ganz von der Bühne, und selbst der bedeutendste Shakespeare-Darsteller seiner Zeit, David Garrick (1717 bis 1779), einer der größten Schauspieler aller Zeiten, schrieb und spielte leichteste Ware, wie den „lügenhaften Diener" (The Lying Valet) und „Die heimliche Hochzeit" (The Clandestine Marriage). Das zuletzt genannte Stück verfaßte er zusammen mit Colman (1732—1794). Dieser George Colman, zum Unterschied von seinem Sohne der Ältere genannt, war Theaterdirektor und der Verfasser einer Reihe von seichten Lustspielen. Er suchte die Burleske wieder nach England zu verpflanzen. Floegel, der Zeitgenosse Colmans, ereifert sich darüber:

„Einen Versuch, burleske Parodien in England einzuführen, hat Colmann, Direktor des Sommertheaters in Heymarket, einer der besten dramatischen Dichter, gemacht. Diese Gattung von Possenspielen ist bisher außer Frankreich noch nirgends nachgeahmt worden, so groß auch die Sucht ist, alles, was aus diesem Lande kommt, nachzuäffen. Ja selbst in Berlin, das doch unter allen Städten in Europa Paris am meisten nachzuahmen sucht, hat man vor einigen Jahren das Gesuch zu einem solchen Etablissement abgewiesen. Um desto mehr ist es zu verwundern, daß Colmann die ernsthafte englische Nation mit solchen Farcen heimsuchen will. Dieser Mann aber hat die Manier, alles was französisch ist, auf englischen Boden zu pfropfen. Der berühmte Vestris war 1781 in London und erhielt mit seinem Ballett Medea und Jason solchen Beifall, daß ihm die erste Vorstellung 3000 Pfund Sterlings einbrachte. Dieses Ballett hat Colmann durch ein burleskes Ballett, das

eben den Titel führt, äußerst lächerlich gemacht. Das Ding hat sehr gefallen, weil es den Reiz der Neuheit hat, sonst dürfte öftere Wiederholung davon wohl nicht nach dem Geschmack des Londoner Publikums seyn. Durch diesen Versuch, wodurch Colmann erst den Geschmack der Engländer sondieren wollte, ist er aufgemuntert worden, an der Fortsetzung seines Planes zu arbeiten. Wahrscheinlich wird man also bald von ihm Parodien à la française sehen, und vielleicht werden auch nachher Shakespeares Meisterstücke das nämliche Schicksal haben. Da die Franzosen ihre angebeteten Dichter, ja ihren Racine selbst nicht verschonen, und sogar über ihn lachen, als in seinen Trauerspielen weinen, so glauben Colmann und Consorten vielleicht befugt zu seyn, die englischen Dichter eben so zu behandeln."

Es kam nicht so weit.

Hingegen machte eine andere Art der grotesken Parodie großes Aufsehen in London.

Alexander Stevens († 1786) war Schauspieler in Drury-lane, und zwar ein sehr mittelmäßiger; denn das Talent, wodurch er sich nachher so sehr auszeichnete, konnte er in dieser Stellung nicht anwenden, nämlich lebhaften Witz, unerschöpflichen Reichtum an Einfällen, die ihm von der Klapper des Wortspiels an bis zur feinsten Spitze des epigrammatischen Stachels von allen Seiten zuströmten, und endlich seine Gabe, Stimmen und Gebärden der Menschen jedes Standes und Alters nachzuahmen. Mit solchen Geistesgaben ausgerüstet, erfand er ein Schauspiel von besonderer Art, das er Vorlesungen über Köpfe (Lectures upon heades) nannte. Er trat damit alle Winter im Haymarket auf. Es waren eigentlich satirisch-komische Vorlesungen über alle Stände und Volksklassen der britischen Nation, mit tiefer Welt- und Menschenkenntnis, mit Witz, Laune und großer Kunst gehalten. Um seinen Vortrag sinnfällig zu machen, bediente er sich etwa vierzig bis fünfzig Büsten aus Pappe, etwa halb so vieler Perücken aus allen vier Fakultäten und

solcher, die zu gar keiner gehören, auch einiger Mappen und Bilder zur Erläuterung. Mit diesem Werkzeug versehen, erschien er allein auf der Bühne. Die Bildung und der Kopfputz dieser Pappe-Büsten bezeichneten die verschiedenen Stände, Gewerbe und Charaktere der Menschen, die er durch Nachäffung in Sprache, Ton und Gebärden darstellte. Hofleute, Ärzte, Advokaten, Prediger, Krämer, Landleute, Militärpersonen, Gelehrte, Künstler, Hofdamen und Fischweiber, alle kamen der Reihe nach dran. Man hörte sehr wenig Triviales, dagegen viel Belehrendes in dieser Menschenschule, die auch, obgleich nicht in Anbetracht der Kenntnisse, die zur Philosophie des Lebens gehören, um die sich die wenigsten Menschen kümmern, sondern wegen der ergötzlichen Mimik so großen Beifall fand. Mit diesen Köpfen besprach er sich, wie sie wiederum sich durch ihn mit ihm oder auch durch ihn miteinander selbst unterhielten. Zuweilen erzählte er ihre Geschichte oder kommentierte ihre Reden. Alexander der Große, ein Menschenschlächter von einst (dies sind Stevens Ausdrücke), ward mit Sachem-Swampum-Skalpo-Tomahawk, einem ähnlichen Schlächter von damals, und beide mit einem Quacksalber, aus eben der Gilde, verglichen. Er zeigte die unwiderstehliche Macht der Perücke an Beispielen, und wie der Kredit des Mannes, der sie trägt, mit jeder Unze, um die ihr Gewicht zunimmt, um ganze Zentner wächst. Der Kopfputz einer Hofdame wurde mit dem eines Fischweibes von Billingsgate verglichen, ihre Sprache nebeneinander gestellt und die treffende Bemerkung gemacht, daß, wie die Hofdame immer bemüht sei, Polysyllaba zu monosyllabieren, die Fischweiber sich bestrebten, Monosyllaba zu polysyllabieren. Jene sagt statt I shall not, can not, may not: I shaant, caant, maant; diese hingegen essen ihre toasteses zu ihrem Tee und stoßen zuweilen their sisteses against their posteses. Am übelsten kamen bei ihm die Advokaten weg, deren Kniffe, ihre Herumschweif-, Schwenk-, Lenk- und Streckungen er ebenso gut kannte wie er ihr englisches

Halblatein zu imitieren wußte. Er beschloß seine Vorlesungen gewöhnlich mit einer Satire auf sich selbst, um bei dem so reichlich ausgeteilten Spotte nicht allein leer auszugehen. Stevens ging nach Amerika, ehe der Krieg ausbrach, und kehrte mit reichem Verdienst nach Europa zurück.

Das neunzehnte Jahrhundert vergaß bei seiner Bühnenproduktion gleichfalls den nachgerade ehrwürdig gewordenen Clown nicht. Die Lust der Engländer an derb aufgetragenem Spaß, an Kulissenreißerei ist zu groß, als daß jemals der Schalksnarr von der Bühne Britanniens verschwinden könnte. Dieser nationalen Freude am Grotesk-Komischen verdankte im Jahre 1821 Pierce Egans „Tom and Jerry" seinen beispiellosen Erfolg. Zuerst am Adelphi-Theater gegeben, wurde es viele Jahre hindurch an zehn Theatern allabendlich gespielt, „denn der derbe Humor, die Buffonerie in diesem Stücke entsprach vortrefflich einer Neigung der englischen Volksseele[14]."

Dieser tief im Volke wurzelnden Vorliebe für das Burleske kam der Herausgeber des „Punch", Sir Francis Cowley Burnand, in seinen mehr als einhundertzwanzig Schwänken, Farcen und Possen entgegen. Die billigen Witze, die immer wiederkehrenden Mißverständnisse verhalfen ihnen zu ihrem Erfolg. Ihnen dankt auch der größte englische Possenschlager der Neuzeit, „Charleys Tante" von Brandon Thomas, einem englischen Offizier, seine dauernde Beliebtheit. Vom Jahre 1893 ab wurde das Stück im Londoner Globe-Theater mehr als zehn Jahre hindurch fast allabendlich gegeben. Am 15. August 1896 feierte „Charleys Tante" mit Guido Thielscher in der Titelrolle im Berliner Adolf Ernst-Theater das Jubiläum der 450. Aufführung.

Sind doch derartige, oft nur den Engländern genießbare Bestandteile der Possen und Schwänke das Haupterfordernis eines wirkungsvollen englischen Stückes. Dazu gehören ferner groteske Masken der Komiker, grotesk in Schminke, Perücken und Bärten, ebenso Kostüme, die der Ausländer

[14] Prof. Dr. Ernst Groth in Wülkers Literaturgesch., II. Bd., S. 377

nicht mehr komisch, sondern läppisch findet. Derartig vermummte Clowns treiben ärger denn je auf der englischen Bühne ihr Unwesen. Sie sind nicht minder zu Hause in der englischen Operette, im „Mikado" und der „Geisha", als in dem von Frankreich importierten Schwank und in der deutschen Operette. Von den Easter- und Christmas-Pantomimes, jenen mit fabelhafter Pracht inszenierten Ausstattungs-Revuen der großen englischen Bühnen, bilden sie einen untrennbaren Bestandteil, ohne den diese einfach keine Existenzberechtigung hätten.

Mit dem neuesten Meister der Groteske, George Bernard Shaw (geb. 1856), sei dieser Abschnitt geschlossen. Nur der Vollständigkeit halber ist sein Name genannt, denn er dient mit seinen feingeschliffenen Werken nicht der Grotesk-Komik, sondern der grotesken Satire. Er grollt nicht über die Untugenden der Menschen, er belächelt und verspottet sie.

DIE DEUTSCHEN

Die Anfänge des Schauspiels in Deutschland unterscheiden sich in nichts von denen anderer Kulturländer. Zuerst war das Misterium, das in lateinischer Sprache in Szene ging und auf Kirche und Kloster beschränkt blieb. Dieses Misterium war aber auch auf deutschem Boden vorwiegend ein Produkt der Muse gebildeter Kleriker und diente fast ausschließlich der Belustigung geistiger Feinschmecker[1].

Für diese Kreise schrieb die erste deutsche Dichterin, der erste Dramatiker der nachrömischen Welt, die Nonne Roswitha — Hrotsuitha nannte sie sich selbst — ihre Dramen. Von ihrem Leben wissen wir nur, daß sie in der ersten Hälfte des zehnten Jahrhunderts geboren wurde. Wie sie selbst berichtet, war Terenz das Vorbild ihrer Dramen, die sie zu eigener Freude und zur Belustigung ihrer Klosterschwestern niederschrieb.

[1] Dr. R. Froning, Das Drama des Mittelalters (Kürschners Deutsche Nationallit., 14. Bd.), S. 24.

Eines dieser Dramen, „Das Leiden der heiligen Jungfrauen Agape, Chionia, Irene", nach der Hauptperson meist kurz „Dulcitius" genannt, wird in einer Szene zur Posse und arbeitet mit den Effekten einer solchen. Das Stück spielt zur Zeit der diokletianischen Christenverfolgung in Thessalonich. Agape, Chionia und Irene sind Schwestern, Töchter eines hochangesehenen Geschlechtes und dem Gekreuzigten treu ergeben. Diokletian möchte die Mädchen schonen, sie aber verschmähen seine Gnade und werden daher dem Landpfleger Dulcitius überliefert, damit er nach Form und Recht ihr Urteil spreche. Dieser Lüstling will erst die Gunst der Mädchen erlangen, ehe er sie aburteilt. Er läßt die drei Jungfrauen in ein Gemach des Küchenhauses sperren. Eines Nachts will er zu ihnen, an ihrer heißersehnten Liebe sich erlaben:

Vierter Auftritt[2].

Gefängnis.

Agape. Chionia. Irene.

Agape. Was ist das nur für Lärm an unsrer Tür?

Irene. Dulcitius, der Unselige, tritt ein.

Chionia. Gott sei uns gnädig!

Agape. Amen.

(Dulcitius verfehlt die rechte Tür und tritt in das Gemach, wo die Köche ihr Gerät bewahren.)

Chionia. Was mag er bei den Töpfen nur, den Kesseln und den Pfannen suchen?

Irene. Ich will doch einmal sehn. (Sie blickt durch eine Spalte der Scheidewand in das Nebenzimmer.) O kommt, ich bitte euch, guckt schnell hier durch die Ritze!

Agape. Was gibt es denn?

Irene. Seht nur, der Tropf! Wahrhaftig, er ist übergeschnappt! Er meint, wir hielten ihn in unsern Armen.

Agape. Was tut er denn?

Irene. Jetzt nimmt die Töpfe er auf seinen geilen Schoß und läßt sie da erwarmen, jetzt schließt er gar den großen

[2] Übersetzt von Ottomar Pilz (Leipzig), S. 81 f.

Kessel brünstig an die Brust, den rußigen Pfannen spendet er Kuß über Kuß!

Chionia. Ich kann das Lachen kaum noch unterdrücken.

Irene. O pfui! Wie schmutzig seine Hände sind! Und das Gesicht, die Kleider wie besudelt! Wahrhaftig, der Schwärze nach ist einem Mohren er zum Verwechseln ähnlich.

Agape. Das geschieht ihm recht. Der Teufel ist ja einmal seiner schwarzen Seele Herr, da mag denn auch sein Leib die gleiche Farbe tragen.

Irene. Paßt auf, er wendet sich zum Gehn. Jetzt laßt uns sehen, was wohl die Krieger, die vor der Türe auf ihn warten, anstellen werden, wenn er heraustritt.

Fünfter Auftritt.

Vor dem Gefängnis.

Dulcitius. Soldaten.

Soldaten. Was kommt dort für ein Teufelskind? Nein, das ist ja der Teufel selber! Fort! Laßt uns fliehen!

Dulcitius. Soldaten, warum lauft ihr weg! Halt! Wartet! Bringt mit den Fackeln mich zu Bett!

Soldaten (durcheinander). Der Stimme nach ist's unser Herr. — Das Aussehn aber ist des Teufels! — Der Kuckuck mag hier warten! Ich mach', daß ich davon komm'! — Flieht, flieht! Das Gespenst will uns den Hals umdrehen! —

(Sie laufen davon.)

Dulcitius. Da möchte man sich ja zuschanden ärgern! Sogleich gehe ich zur kaiserlichen Pfalz und melde, was geschehen, bei den Obern.

Sechster Auftritt.

Vor dem kaiserlichen Palaste.

Dulcitius. Türhüter. Später Dulcitius Gemahlin.

Dulcitius. Türhüter, führt mich in den Palast, ich hab' dem Kaiser Wichtiges zu melden!

Türhüter. Was will das schmutzige Scheusal hier? Hinaus mit deinen zerfetzten Rußlumpen! Laßt ihn die Fäuste fühlen!

Die Treppe mit ihm hinunter! Daß nicht der Kerl sich etwa einfallen läßt, noch einen einzigen Schritt vorwärts zu tun! (Sie treiben ihn vom Tor weg.) . . . .

Ob die Stücke der Gandersheimer Nonne aufgeführt worden sind, ist natürlich nicht mehr festzustellen, obgleich dies nicht ganz unwahrscheinlich ist. War doch die Lust am Theaterspielen bei der Geistlichkeit damals keineswegs geringer als knapp zweihundert Jahre später. Gerloh von Reichenberg entrüstet sich um 1161 in seiner Schrift „De investigatione Antichristi" darüber, daß Geistliche heiliges Geld zur Aufführung von Misterien beisteuerten und selbst die Rollen von Teufeln, Weibern und Soldaten darstellten.

Doch war es nicht allein die Freude am Komödienspiel, die die Kleriker zu Schauspielern machte. Wilhelm Scherer sagt sehr richtig: „Das Schauspiel brachte einen so tiefen Eindruck hervor, wie es die Predigt nimmermehr konnte. Das wußten die Geistlichen wohl, und darum pflegten sie das kirchliche Drama, bis es eine selbständige Macht wurde, die ihnen über den Kopf wuchs und mehr zur Unterhaltung als zur sittlichen Förderung diente".[3]

Das Misterium wurde verweltlicht, und an dieser Abschüttlung der kirchlichen Fesseln trug die Freude der Deutschen an der derben Komik, die naturgemäß in der Kirche sich allerlei Zwang auferlegen mußte, den Hauptanteil.

Wie aus Gerlohs Worten hervorgeht, kamen schon zur Zeit Barbarossas Dramen zur Aufführung, in denen ein anderes dramatisches Leben herrschte, als in den streng kirchlichen Spielen.

Wenn sich auch die Geistlichen selbst rege an derartigen Aufführungen beteiligten, die Spiele verfaßten, leiteten und selbst mitspielten, so konnten sie doch bald die Mitwirkung von Leuten nicht entbehren, die für die Berufsschauspieler jener Zeit gelten durften.

Dies waren die Geistlichen unter den fahrenden Leuten, die sogenannten Clerici vagantes. Sie kamen allerorten

[3] Geschichte der deutschen Literatur, 12. Aufl., Berlin 1912, S. 245.

herum, kannten die verschiedenen Bräuche bei den Spielen und konnten ihren beheimateten Amtsgenossen mit Rat und Tat beistehen. Diese Mitarbeit war von größtem Einfluß auf die Popularisierung und die Verweltlichung der kirchlichen Spiele. Denn diese Leute unterschieden sich meist in gar nichts als durch ihre Schulbildung von den anderen Vaganten und fahrenden Spielleuten. Wie diese erlustigten sie auch, wenn dies Aussicht auf Verdienst bot, auf den Märkten das Volk durch Spässe. Sie führten lebhaftere Aktion in die kirchliche Feier ein und bemächtigten sich vor allem der ihnen zusagenden komischen Rollen, die sie ausgestalteten und zur vollen Entfaltung brachten. Sie suchten durch das Äußere die verschiedenen Personen zu charakterisieren, vielleicht auch, nach alter Mimenweise, durch körperliche Verunstaltungen, ja sie wagten es sogar, die kirchlichen Gesänge durch Verdrehungen zu profanieren[4].

Auch den Gebrauch von Larven verschmähten sie nicht, was ein Hamburger Verbot vom Jahre 1330 beweist[5].

Die Kirche wehrte sich durch Synodalbeschlüsse noch im vierzehnten Jahrhundert gegen das Auftreten der Vaganten in den Gotteshäusern. Doch das Volk fand Gefallen an ihrer Art, es wollte sie nicht missen. Nicht zuletzt deshalb wurden die Spiele ins Freie verlegt, und damit erhielten sie erst die Möglichkeit, sich zu Volksschauspielen umzugestalten.

Noch blieb aber der Kern der Spiele im wesentlichen religiös, wenn auch der Schaulust und dem Geschmacke der Laien vielerlei und recht weitgehendes Entgegenkommen bewiesen wurde, und dieses immer mehr, seit die Spiele nur in deutscher Sprache aufgeführt wurden.

An dem frommen Text wagten die berufsmäßigen Spieler natürlich nicht zu rütteln. Sie übernahmen ihn, wie er überliefert worden. Wo aber in der Handlung eine Lücke

[4] Froning, Drama, S. 26. — [5] Rudolf Genèe, Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels, Berlin 1882, S. 8.

offen war, da ließen sie ihrer Laune die Zügel schießen, schoben sie altbewährte Szenen ein, die bei den Fahrenden seit unerdenklichen Zeiten im Schwange waren: es war dies vornehmlich die Krämerszene, die direkt von der Jahrmarktbude auf die Bühne versetzt wurde.

Der wandernde Kaufmann oder Quacksalber bestritt das Zwischenspiel zuerst allein. Dann kam der Knecht Rubinus und als dritte komische Figur die Frau des Kaufmanns hinzu. Als Krönung des Ganzen erschien dann endlich der Unterknecht Puster- oder Lasterbalg. Sein Name wird im Munde der Frommen direkt zu dem eines Teufels, den man den bösen Spielleuten beilegt. Denn die Spielleute, sagt Bruder Berthold von Regensburg, scheuten sich nicht vor Reden, die selbst der Teufel nicht aussprechen würde, sie seien seine Blasebälge (Pusterbälge)[6].

Was die Puster-, Laster- oder Blasebälge an grotesker Komik und mit vollem Behagen breitgequetschter Gemeinheit von sich gaben, mußte allerdings im hohen Maße das Mißbehagen feiner organisierter Menschen erregen. Doch im Mittelalter und der Folgeepoche waren solche Leute in der Minderzahl, und deshalb konnten diese Krämerszenen immer weitläufiger werden, bis sie mehr als die Hälfte des ganzen Spiels ausmachten. Das eine der erhaltenen Erlauer Spiele zählt im ganzen 1331 Verse, davon entfallen auf die Krämerszenen 885.

Der Rubinus wie der Pusterbalg, die Hauptpersonen der Krämerszenen, wurden stets mit besonderer Liebe und Sorgfalt ausgeführt, d. h. ihnen die gröbsten Zoten und die derbsten Witze vorbehalten. Waren doch diese beiden die Repräsentanten des Vagantenstandes und ihre Scherze auch diejenigen, mit denen die Fahrenden auf ihren Kreuz- und Querzügen ihr Publikum zu erheitern pflegten. Alle die Manöver und Tricks, mit denen sie auf die Lachmuskeln ihrer Zuschauer einzuwirken suchten, wurden hier ange-

[6] Bruder Berthold von Regensburg, Predigten, herausgegeben von Franz Pfeiffer, Wien, I. Bd. S. 159.

bracht. Sie prügeln sich in einem Auferstehungsdrama auf der Bühne herum, werden von dem Medicus, ihrem Herrn, geschlagen, wie im Erlauer und in vielen von den anderen Spielen[7].

In einem mittelalterlichen Osterspiel ging es in der Krämerszene ungefähr so zu:

Der Arzt grüßte das Publikum mit einem Witz, etwa:
„Got grüß euch, ir herrn al zu mal, sprach der Wolf
und kuckt in den gensstal (Gänsestall)."

Dann gab er bekannt, daß er einen Knecht suche. Alsbald bietet sich Rubin an. Seine Lohnforderung ist sehr hoch, unter hundert Mark tut er's nicht, denn er ist viel gereist und infolgedessen in sehr vielen Künsten bewandert. Vor allem kann er lügen, betrügen und Frauen verführen. Der Lohn ist dem Arzt viel zu hoch. Er will ihn höchstens

lohnen
mit: Siebzehn Bohnen,
Glockenklang,
Pfannensang,
der Mönche Tanzen,
der Nonnen Schwanzen (Herumstreichen),
der Wölfe Höhne (Geheul),
der Vögel Töne,
der Lerchen Singen,
der Krummen Springen,
der Jagdhunden chenkchen (Laufen),
der Hasen wenkchen (Straucheln),
der Winde Pfeifen,
der Jäger Streichen,
das gib ich dir ze lon,
ob du mir dinst schon.

Schließlich werden sie aber doch einig um einen Preis, der mit Münze nichts zu tun hat, auch gewöhnlich eine nichts weniger als appetitliche Beigabe in sich schließt. Kaum ist

[7] F. J. Mone, Schauspiele des Mittelalters, Karlsruhe 1846, 2. Bd., S. 345. Altd. Schauspiele. Quedlinburg 1841, S. 115.

Der Hanswurst des Quacksalbers
Kupfer von Dietrich (1767)

die Anwerbung vollzogen, macht sich Rubin daran, die Kunst seines Herrn, des berühmten Meisters Ypocras bekannt zu geben. Der versteht Wunderdinge:

Wird einer in dem Mantel wund,
Kommt er zu ihm, er macht ihn gesund . . .
Die Blinden macht er sprechen,
Die Stummen macht er essen . . . .
Er weiß von Arzneikunst also viel
gleich wie ein Esel vom Saitenspiel.

Rubin kann die Arbeit nicht allein schaffen und begehrt einen Unterknecht. Der findet sich in dem Lasterbalg oder Pusterbalg. Dies sind zuweilen zwei verschiedene Personen. Der Lasterbalg ist vielfach ein Bekannter und Diebsgenosse des windigen Oberknechtes. Jedenfalls gibt er ihm an Kunstfertigkeit nichts nach, ebensowenig an Schönheit, denn:

er hat eyne nase also eyn Kacze,
er ist über dij schuldern breit,
sin rucke manchen hocker treygt (trägt).

Die beiden rüpeln sich gegenseitig an, reißen Zoten, was meist eine kleine Schlägerei im Gefolge hat, bis schließlich Rubin auf wiederholtes Mahnen des Meisters sich herbeiläßt, erst dessen Kenntnisse, dann die Salben und Pillen dem Publikum anzupreisen.

In der Harnschau ist sein Herr ausnehmend groß. Aus dem Urin vermag er jedes Siechtum zu erkennen. Mit der Zange bricht er so schmerzlos Zähne aus, daß sich jeder dann die Haare ausreißt. Den Stein schneidet er virtuos; er klistiert, daß von sechs Kranken vier sicher sterben. Den Unvermögenden braut er Kräuter zusammen, die unglaubliche Wirkung haben. Verschwundene Männer bringt er den Weibern zurück, alte verjüngt er, Gefallene macht er so rein, wie ihre Mutter nach der Geburt des dritten Kindes gewesen. Eine seiner Wundermixturen schützt sogar gegen Schläge.

Dann bereitet der gehorsame Knecht auf das Geheiß seines Herrn vor aller Augen die Salbe. Er stampft zusammen Mückenfett, Fliegengehirn, Glockenklang, Kuckucksgesang und eines alten Mönches Winde und verkauft das Gemisch an die drei Marien.

Das paßt der holden Gattin des Arztes nicht. Sie war von ihrem Manne geflohen, und Rubin mit Pusterbalg hatten sie mit drastischen Worten von ihrem Entführer wieder erbeten, gleichviel in welchen Zustand auch immer sie versetzt worden wäre. Sie ist von großer Schönheit. Sie hat einen krummen Mund, sieht über die Nase wie ein Hund, kesselfarben ist ihr Haar, und ihre Augen triefen.

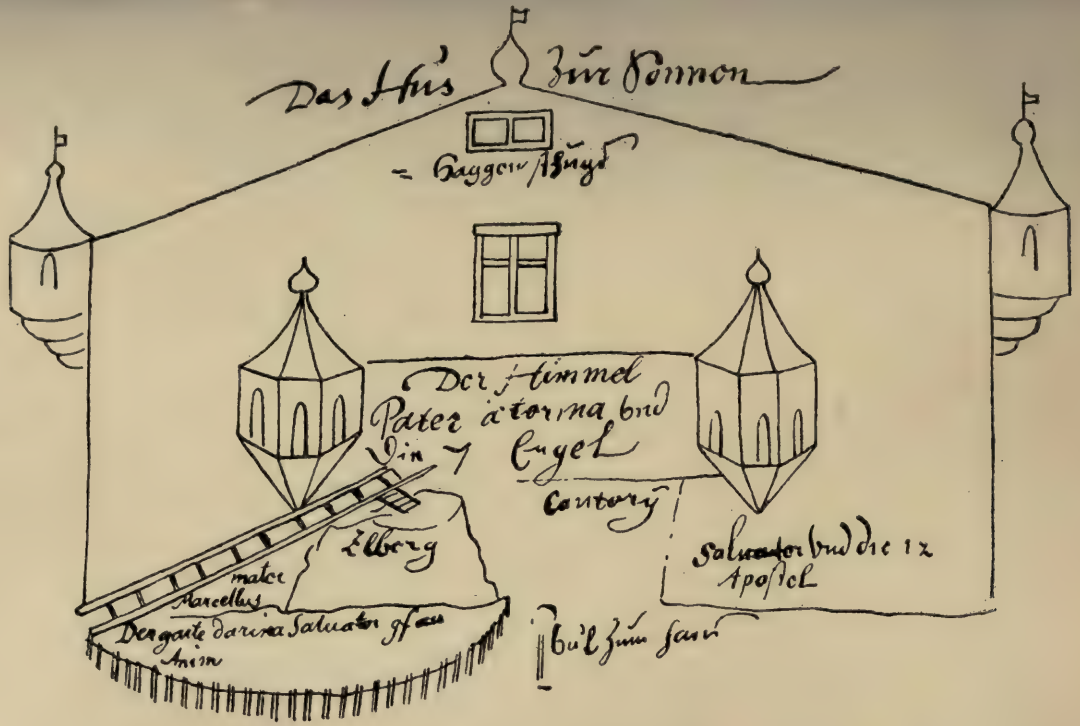
Dieses entzückende Geschöpf stürzt herbei und überschüttet ihren Mann mit Vorwürfen, daß er die Salbe so wohlfeil weggebe und sie dadurch um die versprochenen neuen Kleider bringe. Der Ehemann nimmt einen solchen Eingriff in sein Geschäft sehr übel auf, verweist ihn ihr mit strengen Worten, prügelt sie schließlich ordentlich durch, um sich dann, müde von dem so zweckmäßig beendeten Tagewerk, zur Ruhe zu begeben. Diese Gelegenheit ergreift der treue und biedere Knecht Rubin, schlägt der Herrin vor, mit ihm durchzubrennen, was ihr gerade recht ist. Nur eine einzige Bedingung hat sie zu stellen:

Führ' mich nicht in die Schule!
komm' ich in das Schulhaus,
so geh' ich nicht als Jungfrau 'raus!...

Neben diesem lustigen Vierblatt hatten aber auch in gewissen Fällen die biblischen Personen komische Szenen, das heißt das, was man damals für komisch hielt.

In dem Mecklenburgischen, dem sogenannten Redentiner Osterspiel von 1464 treibt der an dem heiligen Grabe wachehaltende Nachtwächter seine lockeren Possen.

In einem Tiroler Spiel werden Lukas und Kleophas, die mit dem Heiland nach Emaus gehen, mitten in geistlichen Gesprächen handgemein, geraten sich in die Haare und



Szenenplan zum Himmel für ein Osterspiel, das im Jahre 1583 auf dem Marktplatz von Luzern aufgeführt wurde

Der Eingang zur Hölle in einem Schweizer Pfingstspiel
Federzeichnung eines Züricher Malers aus dem Jahre 1539

hauen vereint dann Wirt und Wirtin fürchterlich durch. In einem anderen Osterspiel fallen die Wächter beim heiligen Grabe über die Hohenpriester her und schlagen sich mit ihnen herum.

Auch die Prügelszenen der Teufel verfehlten niemals ihre komische Wirkung.

So sehr man sich auch vor dem Teufel fürchtete, so fühlte man sich durch die kirchlichen Gnadenmittel so sicher vor ihm, daß man ihn keck als Lustigmacher vorführte, gleich dem gefesselten Bären[8].

Man stattete diese Teufel mit allen Requisiten der höllischen Garderobe aus und freute sich vorzüglich über ihre grotesken Sprünge und Tänze. Der Teufel war ein überkluger, armer oder dummer Teufel, der wider Willen zur lächerlichen Figur dienen mußte. Der Haß gegen den Satan war so tief gewurzelt, daß alles, was ihm angetan wurde, die helle Schadenfreude weckte, und man selbst sein Angst- und Schmerzgeheul herzlich belachte.

In der Karlsruher Handschrift ist Satan die rechte Hand Luzifers. Er erhält die wichtigsten Aufträge, denn er wird für den klügsten aller Teufel angesehen. Er benimmt sich aber als ein recht dummer Teufel. Da er lange ausbleibt, jammert Luzifer, ob er nicht an der Gicht erkrankt sei, er wolle ihm das Wasser besehen. Endlich kommt Satan und bringt einen Priester mit sich. Der Priester muß aber aus der Hölle entfernt werden, denn er versengt Luzifer mit seiner Rede die Haare. Der Priester bannt Satan in ein wildes Brachfeld, wo er nicht mehr schaden kann, und dieser bricht deshalb in lauten Jammer aus[9].

Hier ist der dumme Teufel, der sich für sehr klug hält, statt Lohn Schelte erhält und ausgelacht wird, der richtige Mimus. Wie dieser macht er auch Grimassen, groteske Sprünge. Er heult, jammert und brüllt.

Die grotesk-komischen Szenen nahmen aber mit der Zeit

[8] Karl Weinhold, Über das Komische im altdeutschen Schauspiel (Gosches Jahrbuch), Berlin 1865, S. 17 ff. — [9] Reuling, S. 18.

immer mehr an grober Realistik zu und hingen sich wie Bleigewichte an die frommen Spiele, deren künstlerische Entwicklung sie hemmten. Man besuchte die Passions-, Oster- und Weihnachtsspiele bald nur ihretwegen. Da lag denn der Gedanke nahe, sie ganz von den frommen Darbietungen zu lösen und sie selbständig, ohne Mischung mit ernsten Szenen, auf die Bühne zu bringen.

Über das Wann konnte kein Zweifel herrschen.

Die lange vierzigtägige Fastenzeit schob sich wie ein Keil in die Lustbarkeiten ein, mit denen das Volk den Beginn des Frühjahrs und gleichzeitig den Jahresanfang zu feiern pflegte. Da galt es vor der Abtötung des Fleisches sich noch einmal gründlich auszutoben, tollen Mummenschanz zu treiben, zu singen, zu tanzen, zu lieben, zu essen und zu trinken und zu lachen nach Herzbegehr.

Zu diesen überschäumenden Lustbarkeiten trugen die Fahrenden mit ihren Darbietungen das Ihre bei.

Sie waren die gewerbsmäßigen Spaßmacher, die auf dem Marktplatz in kleinen Szenen ihre Mitmenschen weidlich verspotteten.

Die Jugend der Bürger blieb aber auch nicht hinter den Vaganten zurück. Junge Leute zogen verkleidet von Haus zu Haus und führten kleine Spiele auf, für die sie Bewirtung als Lohn erwarteten. In der einfachsten Form sagte jeder nur einen Spruch auf, womit er sich selbst, das was er vorstellte, satirisch charakterisierte. Sie sind Toren derselben Art, Liebesnarren, Weiber, Bauern, faule Pfaffenknechte, Büßer, Quacksalber usw. Oder sie sind Narren verschiedener Art: der Liebesnarr, der trunkene Narr, der Schwätzer, der durch Studieren dumm Gewordene u. a. m. Zuweilen ist ihnen ein für alle gleicher Mittelpunkt gegeben; so führte eine Jungfrau den Tod am Narrenseil, die Liebesnarren produzieren sich vor der Frau Venus, die Ritter zählen vor dem Kaiser ihre Feigheiten her. Dialoge sind möglich, und ein Schatten von abgeschlossener Handlung kommt hinein, wenn etwa Angehörige verschiedener

Stände um eine Jungfrau werben und sie ihnen zuletzt der Schreiber vor der Nase wegnimmt[10].

Damit war das Fundament für die Fastnachtsspiele gegeben. Von den Fastnachtsspielen interessieren uns nur die lustigen, denn auch ernste waren vorhanden, wie z. B. die in Lübeck üblichen.

Die Wiege dieser übermütigen Fastnachtsspiele stand im deutschen Paris des Mittelalters, im herrlichen Nürnberg, der zu Stein gewordenen Ballade. Denn das um 1480 von Theodorich Schernberg verfaßte Fastnachtsspiel von Frau Jutta, das in ernster, würdiger, nur selten von Grotesk-Komik unterbrochener Weise die Sage der Päpstin Johanna behandelt, steht dem religiösen Drama näher als der übermütigen Fastnachtsposse der Nürnberger.

Da tollten die Nürnberger ganz anders los.

„Jeder Spielende ein Schwein, jeder Spruch eine Roheit, jeder Witz eine Unfläterei", sagt Goedeke[11].

Nur zwei Nürnberger Dichter von Fastnachtsspielen sind vor deren Blütezeit sicher nachzuweisen: der Gelbgießer und Büchsenmacher Hans Schnepperer genannt Rosenplüt in der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts und der aus Worms gebürtige Barbier Hans Folz († vor 1515).

Beide sind gleich begabt, beide voll Humor, der aber nur zu gern ins Obszöne hinüberspielt. Beide schöpfen aus dem lokalen Volkswitz, dem sie ihrerseits durch saftige Einfälle neue Nahrung zuführen. Sie können beide als Vorläufer von Nürnbergs größtem Dichter, dem ehrsamen Schuh-Macher und Poet dazu, Hans Sachs angesprochen werden, und darin liegt mit ihre Bedeutung.

Als Beispiel für die Fastnachtsfarcen vor Hans Sachs gebe ich im folgenden das kurze Spiel „Von einem paurngericht" von Hans Folz, in dem sich die ganze Eigenart der Nürnberger Spiele vereint, ohne daß die Sauglocke allzusehr geläutet würde.

[10] Scherer, Literaturgeschichte, S. 249. — [11] Grundriß, 2. Aufl., I. Bd., Dresden 1884, S. 325.

Der Einschreier (Herold):

Gott grüß Euch, liebs Volk, insgemein,
Es ist zu Euch gelegt herein
Ein Gericht, das hat jetzt hier den Sitz.
Wenn jemand mit falschem Antlitz
Hat Unrat, Frevel und Schaden tan,
Der zeig es nun den Schöffen an.
Dann wird man ihm das Urteil sprechen,
Daß er sich mag ohne Schwertschläg rächen.

Der erste Kläger:

Herr Richter, ich klag über meinen Nachbauern,
Der nachts tut an meinem Fenster lauern,
Und hält sich völlig in der Stilln,
Und das um zweier Sachen willn:
Die erste, ob ich nicht trunken wär,
Und schnitt den Schöffen ab die Ehr
Und strafet sie an ihrem Eide!
(Daß ihr mich hart bestrafet beide)
Das andere, ob ich dann nicht ließ,
Und ihn ein' Gottverächter hieß,
Wie er es lange Zeit gewesen,
Und was ich sonst noch könnt verlesen (aufzählen).

Der erste Antworter:

Herr Richter, eines versicher ich,
Er ist kein kleinrer Schalk denn ich
Und schwärzt mich als den größern an.
Was gibt er dabei zu verstahn?
Er darf mich nicht mit Recht belangen:
Wir trügen wohl Wasser auf einer Stangen[12].

Der Richter:

Ihr Schöffen, urteilt um die Sache
Daß man das Recht desto kürzer mache.

[12] D. h. wir sind beide einander ebenbürtig.

Der erste Schöffe:

Ich urteil: Wer also will ständig lauschen,
Zu prüfen was die Leut heimlich plauschen,
Daß man von oben mit einem Topf
Voll Drecks ihm schmisse an den Kopf,
Und er ihn drei Tage lang müßt tragen,
Daß man das wüßt von ihm zu sagen!

Der andere Schöffe:

Ihr Herren, das wär eine Leckerei!
Ganz anders mein Urteil ist dabei:
Daß wir zunächst ihre Gäste sein,
Daß sie 'nen Weck und vier Maß Wein
Bringen, und mit uns dreien Zechen!
Ich weiß kein besser Recht zu sprechen!

Der andere Kläger:

Ihr Herrn! Ich klag über den Volln.
Soll er des nachts nach Haus sich trollen,
So schleicht er mir auf meinen Mist,
Leert aus, was ihm im Körper ist,
Und macht nen Stank vor meiner Tür,
Den ich ganz oben in der Kammer spür!

Der Antworter:

Ihr Herrn, ich tu zu Dienst ihm das,
Daß er seine Äcker dünge bas (besser)
Oder ein Schwein damit ernähr,
Und mich dann mit den Würsten ehr!

Der Richter:

Ihr Schöffen, richt' die Sach bald aus,
Daß dem Wirte bleib sein Haus!

Der Urteiler:

Ich sprech: Wer solch Markstein tut setzen,
Daß man die Zähn ihm sollt drein wetzen
Und seine Backen damit füllen,
Um gestrenger Buße willen.

Ein anderer Schöffe:

Ein Dreck! Was weißt du von dem Ding?
Ein andres ich dabei vorbring
Und urteil: Da uns jetzt sehr dürst'
Daß sie uns beide schicken Würst
Und jeder bringe Schweinebraten,
Da wolln wir gut zur Sache raten!

Ein Kläger:

Ihr Herrn: Einer Sach mich dieser zeicht (zeiht)
Und spricht, ich sei meinem Weib zu leicht,
Wenn ich mag nimmer Äpfel essen.
Ich hab mich erst neulich drin vollgefressen,
Daß ich einen Haufen hin gelegt,
Der gleich wie Balsam und Bisam schmeckt!

Der Antworter:

Ihr Herrn! Ich hab es anders gemeint,
Daß er zu leicht seinem Weib erscheint.
Die find't man stets in des Pfarrers Haus,
Wenn man das ganze Dorf sucht aus!
Obgleich sie viel zu dem tut fliehn,
Muß doch der Narr die Kinder ziehn!

Der Richter:

Ihr Schöffen, wollt die Sach ansehn,
Mich dürst', machts kurz, und laßt uns gehn!

Der Urteiler:

Wenn man ein schönes Weib besitzt,
Das immer zu dem Pfarrer flitzt,
Der glaubt sich damit beliebt zu machen,
Entbehrn will ich gern solch Sachen.
Drum kurz! Ich urteil über diesen Fall,
Daß zusammen kommen morgen all'
Um zwei zum Halbwachsen hin auf,
Wo man diesen Streit versauf.
Dort sollt Ihr zwei bezahlen das Trinken,
So lang bis wir zu den Bänken hinken!

Der Tanzforderer:

Traun, liebe Herrn, es bleibt dabei!
Seht um Euch, wo der Spielmann sei,
Daß man wohl bald nen Reihen pfeif,
Darnach ein jeder zum Weinglas greif
Und sauf nit mehr als drin mag sein,
So schenkt man jedem ein Volles ein!

Der Ausschreier:

Ihr Herrn! Gott gesegen Vieh und Leut,
Ob wir ein wenig wohl sind heut,
Das möget Ihr dabei verstahn:
Es ist nicht Öl, was wir trunken han.
Nichts für ungut! Mit nächstem meh(r),
Es ist Zeit, daß man heimwärts geh.

Ein anderer Bauer spricht:

Ihr Herrn! Ich muß ja auch drein spein,
Wie so oft eine ihren Mann tut zeihn,
Er zieht zu andern Weibern aus,
Wiewohl er hab genug im Haus.
Dennoch lieb er die Fremden mehr,
Von denen er hab weder Nutz noch Ehr.
Davon will ich vier Dinge erklären:
Das erste, daß er sie spart zum „Kehrn".
Das andre: Wenn sie stets erhitzt,
Bei schönem Wetter donnert, blitzt
Sieht er sich um gleich nach der Tür,
Ob nicht ein Platzregen käm hervür.
Das dritt': Die nächst, die er ersicht,
Die ihn anlacht, ihm schön zuspricht.
Von der fällt ihm zur Stund gleich ein,
Da möcht ich über Nacht wohl sein!
Das Viert: Wenn er heim dann kehrt,
Sie wie ein Teufel ihn anfährt,
Mit ihrem Gesicht zum Haus austreibt,
Daß er nicht ne Stund gern drin bleibt!

Er schreit wie sauer Bier sie aus.
Davon erhebt sich dann ein Strauß.
Wem solche Kurzweil Freud gewährt
Dem sei von Gott Haus und Hof voll beschert![13]

„Das Bauerngericht" zeichnet sich vor allen anderen Spielen der beiden Nürnberger Dichter durch das Fehlen der Prügeleien und durch seine Anständigkeit aus. Denn abgesehen von ein paar von mir gemilderten lasziven Ausdrücken, ist es rein von allen sonst haufenweise aufgestapelten Zoten. In einem anderen Spiele, dem „Von einer Peurischen Pauren-Heirath", handelt es sich darum, daß einem Bauern von mehreren Personen die übelsten Dinge über seine Braut hinterbracht werden. Auf der anderen Seite streicht der Vater das Mädchen und dessen körperliche Vorzüge in einer das eingehendste Studium verratenden Weise heraus.

Auf dem Lande, besonders in Tirol und in Steiermark, hatten sich die Bauern bereits im vierzehnten Jahrhundert zusammengetan und Passionsspiele aufgeführt, in denen natürlich die Zwischenspiele nicht fehlten. Besonders Sterzing in Tirol war durch seine Spiele weit berühmt. Der Flecken ließ neben ernsten Passionen auch Fastnachtsspiele durch seine Darsteller, gewöhnliche Bauern, aufführen. Der Leiter und Sammler dieser Spiele war der Maler Vigil Raber.

In den Sterzinger Possen ist meist der dumme, geile und gefräßige Bauer die lustige Person. Seine Witze sind womöglich noch saftiger als die der Nürnberger Spaßmacher, von denen er sich aber sonst ebensowenig unterscheidet, wie die Spiele selbst von denen der Dichter in den Städten. Einige dieser Fastnachtskomödien sind nur Überarbeitungen älterer Vorlagen, denen die Quacksalberszene angefügt wurde. Wir finden hier den anderwärts längst zum Gerümpel geworfenen Arzt mit seinen Kumpanen Rubin und

[13] Das Drama des Mittelalters, herausgegeben von Dr. R. Froning, 3. Teil (Nat. Lit., 14. Bd.), S. 993 f.

Pusterbalg in erneuter, an Derbheiten vermehrter, doch nicht verbesserter Auflage wieder.

Als Erfindung der Sterzinger kann der Narr Esopus gelten.

Er wird von Xanntus als Diener gekauft.

Sein Herr fragt ihn, wo er geboren sei?

„Meiner mueter leib hat mich tragen", antwortete er.

Wie Eulenspiegel, richtet er alle Aufträge wörtlich aus. Er soll „ein linsen", also ein Linsengericht bereiten, und er kocht eine einzige Linse. Xanntus befiehlt ihm, seiner „guet billigstn" Speise zu bringen, worunter er seine Frau versteht. Der Knecht gibt sie aber seinem Hund zu fressen, denn dieser sei sein „guetbilligster". Die Frau, hierüber erzürnt, verläßt ihren Gatten. Esopus verspricht, sie sofort wieder zu schaffen. Er erzählt auf dem Markt, sein Herr wolle sich wieder vermählen; natürlich stellt sich die Frau wieder ein und sagt, sie weiche keiner anderen, und wenn man sie in Stücke reiße. Zuletzt hebt Esopus der schlafenden Frau die Röcke auf und läßt sie so liegen, während Gäste kommen. Dies ist seinem Herrn zu bunt. Er will Esopus prügeln lassen, aber der entflieht auf Nimmerwiedersehen[14].

Diese volkstümlichen Fastnachtsspiele, mögen sie noch so tief in den Kinderschuhen stecken, haben vor den Produkten der höheren deutschen Dramatik im fünfzehnten Jahrhundert die geschlossene Handlung voraus. Erst die deutschen Humanisten, welche die Ausarbeitung klassischer Bildung anstrebten, haben das Schauspiel in eine strengere Form gebracht. Sie ließen römische Komödien von Schülern aufführen und verfaßten selbst lateinische Stücke.

Das beste davon ist „Henno" von Johann Reuchlin (1455 bis 1522), aufgeführt 1497. Es ist die freie Bearbeitung des Maître Pathelin.

---

[14] C. Reuling, Die komische Figur in den wichtigsten deutschen Dramen bis zum Ende des XVII. Jahrhunderts, Stuttgart 1890, S. 28 ff.

Reuchlin hat, wie Scherer meint, den Stoff nicht gerade glücklich umgebildet, indem er sich an Terenz lehnte und, vielleicht aus eigener Kenntnis der italienischen Komödie, die Figur eines Wahrsagers einführte.

Aber Reuchlins „Henno" steht doch, dank der guten Vorlage, weit über dem Trosse lateinischer und deutscher Komödien selbst des sechzehnten Jahrhunderts.

Reuchlins Bearbeitung des Maître Pathelin war, nebenbei bemerkt, nicht die erste auf deutschem Boden. Eine solche erschien bereits in dem Schweizer Fastnachtsspiel vom „Klugen Knecht", das in seinen Motiven denselben Stoff wie Maître Pathelin verwendet, sonst aber ganz selbständig arbeitet, auch bei Reuchlins „Henno" keine Anleihen macht. Übrigens hat sich auch Hans Sachs den Patheline zu eigen gemacht, neben ihm noch zwei andere Übersetzer[15].

Im fünfzehnten Jahrhundert entstehen auch deutsche Übersetzungen römischer Komödien. „Wie die neuattische Komödie einst nach Italien gewandert war, wie sie durch das Medium des Terenz eine deutsche Nonne des zehnten Jahrhunderts zum Wetteifer angeregt hatte, so lebt sie in den modernen europäischen Literaturen und demgemäß in Deutschland wieder auf, indem Plautus und Terenz deutsches Gewand anziehen[16]."

Unter diesen Verdeutschern des antiken Dramas bleibt der älteste, Albrecht von Eyb, auch auf lange hinaus der beste.

Albrecht von Eyb, einer der bedeutendsten deutschen Prosaisten vor Luther, wurde 1420 in Sommersdorf in Franken geboren, erlangte auf der Universität Pavia die Doktorwürde und wurde Archidiakonus zu Würzburg, Domherr zu Bamberg und Eichstätt. Er starb 1475 in Eichstätt, in dessen Domkirche er begraben liegt.

---

[15] Dr. Wolfg. Golther, Gesch. der deutschen Literatur (Kürschn. Nat. Lit. Bd. 163) S. 413. — [16] Scherer, S. 251.

Die nach seinem Tode erschienene Übersetzung der Plautusschen Bacchides hält sich nicht sklavisch an das Original, sondern sucht sie der deutschen Umgebung anzupassen, indem die Personen deutsche Namen tragen und die lateinischen Redensarten des Originales durch deutsche Sprichwörter ersetzt werden. Hier einige Szenen daraus:

Das argument vnd die matery des gantzen püchlins in kürtz.[17]

Athenis, in der Stadt, gelegen in Griechenland, waren zwei hübsche Frauen und Buhlerinen, jegliche genannt Bacchis, und waren gehalten und geheißen zwei Schwestern, darum, daß sie Gemeinschaft und Gesellschaft hielten in allen Dingen, wiewohl sie nit rechte leibliche Schwestern waren; und da sie einen Namen haben, so soll eine die erste Bacchis, und eine die andere Bacchis heißen zum Unterschied. Diese selbe erste Bacchis versprach sich mit einem Ritter genannt Seitz um zweihundert Gulden also, daß sie ihm allein in Wollust aufwartend wäre. Und da sie nun etliche Zeit bei dem Ritter war, ward sie sehr verdrossen und fügt sich wieder gen Athen zur ersten Bacchis ihrer Schwester, und wurde da mit ihr rateinig, wie sie den Ritter möcht los werden. Nun war in der Stadt Athen ein Jüngling reich und mächtig, genannt Lentz, auf den gedachten die zwei Schwestern wie sie ihn möchten betrügen und überreden, daß er dem Ritter die zweihundert Gulden herausgäbe und nähme diese Bacchis in seinen Dienst nach seinem Willen. Und als sie nun mit Fleiß versuchten den Jüngling, da vermochten sie ihn zuerst nicht zu überwinden. Doch zum letzten mit hübschen Worten und Listen nach solcher Frauen Sitten, ward er von ihnen bezwungen, und ergab sich der ersten Bacchis und nahm sie auf als seine Liebhaberin. Die andere Bacchis, die dem Ritter verbunden war, die hatte vor dem Ritter

[17] Übertragung nach Max Herrmann. Deutsche Schriften des Albrecht von Eyb, Berlin 1890, II. Bd.

einen Jüngling als Buhlen, genannt Entz. Dieser Entz war nun geschickt von seinem Vater in eine Stadt, genannt Ephesum, etlich Geld da zu nehmen, das man dem Vater schuldig war. Und dieweil Entz in Epheso von des Geldes wegen war, da schickt er Brief zu Lentz, seinem Gesellen, durch Pentzen seinem Knecht, wo Bacchis seine Liebhaberin wäre. Also verschrieb ihm Lentz, sie wäre wieder in Athen. Da das Entz vernahm, verfügte er sich von Stund an zu ihr. Also bat ihn da Bacchis, daß er die zweihundert Gulden herausgab, und sie von dem Ritter erlöst. Da nun Entz des Geld nicht hatte, da erdachte Pentz der Knecht viel- und mancherlei List und Geschmeidigkeit, bis er das Geld von Utzen, dem Vater, heraus brachte. Und als Utz der Vater merkte, daß er betrogen worden war, da ließ er den Knecht, Pentzen ins Gefängnis legen. Aber der Knecht kam von Stund an mit seinen Listen aus der Fangenschaft, und mit neuen Listen hinterkam er Utzen, um andere zweihundert Gulden, die er Entzen gab, daß er seiner Buhlschaft wohl auswarten mochte. Kuntz, der eine Vater, wie er vernahm, wie Lentz, sein Sohn, lieb hätte die erste Bacchis, ging er aus großem Zorn zu Utzen, des Entzens Vater, der da lieb hatte die andere Bacchis, und vereint sich mit ihm zu gehen in das Haus der zwei Schwestern und mit Unfug heraus zu nehmen ihre beiden Söhne. Da nun die Väter waren in dem Haus, fanden sie bei ihnen sitzen ihre Söhne in Freuden. Wiewohl sie zuerst ganz heftig waren, wurden sie zuletzt mit hübschen Worten der Frauen überredet und hinterkommen, also daß sie allen Zorn und Unwillen abließen und samt den Söhnen lebten in Wollust und Freuden und ward also zuletzt aller Krieg und Unwillen ganz vernichtet und versöhnet nach Gewohnheit solcher Geschichten, die ihren Anfang und Ende sollen nehmen mit Freuden.

Hie hebt an das Büchlein: ...

Hye wil Utz, der alte vatter, gern an das Wasser vnd besehen, ob kain schif kommen sey auß Epheso vnd wie

es da gee seinem sun entzen, vnd redt also mit jm selbs: Ich will gehn in den Porten an das Wasser und besehn, ob kein Kaufmannsschiff kommen sei aus Ephesus. Denn ich fürcht mich sehr, was es sei, daß unser Sohn so lange außen ist und er nicht wieder kommt.

Pentz der Knecht (sieht seinen Herrn Utz hergehn, spricht also mit sich selbst): Ich will fürwahr das alte Schaf recht hernehmen, wenn Gott will. Ich darf nicht schlafen. Es muß Geld da sein. Ich will zu ihm gehn und ihn heut sowohl bescheren von seinem Geld, wie nie ein Schaf beschoren worden ist, ganz bis auf die lebendige Haut. (Nun spricht er ganz laut zu ihm:) Gegrüßt sei mein Herr, der Utz!

Utz: Ach lieber Gott, Pentz, wo ist mein Sohn?

Pentz: Ich hab dich gegrüßt, dankst du mir nicht?

Utz: Gott grüß dich auch, mein Pentz! Wo ist aber nun mein Sohn?

Pentz: Er lebt und gehabt sich wohl.

Utz: Ist er auch gekommen?

Pentz: Herr, ja!

Utz: Nun hast mich ganz erquickt. Ist er auch allwegen stark gewesen?

Pentz: Ganz stark wie ein freier Held.

Utz. Wie aber da? Hat er auch das Geld gebracht aus Ephesus von meinem Wirt, nach dem ich ihn ausgesandt habe?

Pentz (hier, was er redet ist erdacht und nicht wahr, daß er den Herrn teusche um das Geld. Er antwortet ihm also): Ach Herr, mein Herz möchte zerbrechen, mein Hirn verschwinden, wenn ich den schamlosen Menschen nennen höre. Und du sprichst von deinem Wirt! Du könntest billiger sagen von deinem Feind!

Utz: Und warum, ich bitt' dich!

Pentz: Denn ich weiß wohl, daß Feuer, Sonne, Mond und der Tag, die vier können keinen bösern Menschen nie haben beschienen.

Utz: Wen? Meinen Wirt?

Pentz: Ja, deinen Wirt!

Utz: Was hat er getan?

Pentz: Was hat er nicht getan? Zuerst leugnet er das Geld ab, und sprach, er wäre dir nicht drei Heller schuldig. Von Stund' an verfügte sich dein Sohn Entz zu ihm, unserm alten Wirt, und zeigte ihm das Zeichen, daß du ihm gegeben hattest.

Utz: Was sagte er, da er das Zeichen sah?

Pentz: Er sagte, es sei ein falsch' Zeichen, und schalt deinen Sohn und hieß ihn einen Fälscher aller Dinge.

Utz: Sag' an: habt ihr aber das Geld?

Pentz: Darnach gingen wir zu dem Richter, der gab das Urteil, und durch die Stadtknechte mit Gewalt gab er tausend und zweihundert Gulden.

Utz: So viel war er mir schuldig.

Pentz: Höre noch, er wollt uns dazu schlagen und sagte: Nehmt hin das Geld, ich vertrags euch doch noch.

Utz: Sicher, ich bin betrogen worden, daß ich einem solchen Dieb mein Geld hab zu halten gegeben. Ich hab nicht gewußt, daß er solch Mann gewesen ist.

Pentz: Ja, Lieber, höre mehr! Als mir nun das Geld hatten und im Schiff saßen und hierher heimfahren wollten, da sah ich mich um und erblickte ein Rennschiff, das schoß auf uns zu. Es wäre viel davon zu erzählen, wie sie sich anschickten.

Utz: Nun bin ich ruiniert. Das Rennschiff zerrennt mir meine Seiten.

Pentz: Dieses Rennschiff war gemein der Räuber und unseres Wirtes.

Utz: Wie ich so ganz Torheit gewesen bin und habe einem solchen Mann mein Geld getraut. Sein Name sollte mich gewarnt haben, denn er heisst Nimmsgeld.

Pentz: Und dieses Schiff eilte auf uns behende zu, denn der Wind weht und die Vögel in der Luft fliegen. Sofort wandten wir unser Schiff.

Utz: O, das sind böse Leut gewesen! Was tat ihr darnach?

Pentz: Wir eilten schnellstens in den Hafen.

Utz: Ihr Weisen, das war weislich gehandelt. Was begannen sie hierauf?

Pentz: Sie kamen später auch ans Land.

Utz: Freilich, sie wollten Euch das Geld nehmen.

Pentz: Glaub das nur! Darum erschraken wir. Also des Morgens trugen wir das Geld aus dem Schiff öffentlich, und als sie das sahen . . .

Utz: Lieber, was taten sie?

Pentz: Da waren sie traurig und drohten uns, neigten alle die Köpfe und spotteten unser. Hiernach gaben wir das Geld einem Priester aufzuheben, der dort Pfarrer ist.

Utz: Was für Mann ist dieser Priester?

Pentz: Gar ein frommer Mann, ihm ist jedermann hold.

Utz: Wahrlich betrüge er mich um das Geld, ich wäre ihm nicht gar hold.

Pentz: Er hat es auch behalten im Schrein, in dem, wo man öffentlich Geld einschließt.

Utz: Ich wollt es viel besser heimlich behalten haben. Habt ihr aber nichts von dem Geld heimgebracht?

Pentz: Gewiß, aber wie viel, weiß ich nicht.

Utz: Wieso weißt du das nicht?

Pentz: Weil dein Sohn des Nachts es von dem Priester nahm, und es weder mir noch sonst einem anvertraute. Darum weiß ich nicht, wie viel er hat, doch glaube ich, es sei nicht viel.

Utz: Meinst, daß er es halb habe?

Pentz: Ich glaub das nicht.

Utz: Hat er das Dritteil?

Pentz: Ich glaub das auch nicht, denn ich weiß nichts von dem Geld. Doch wollt ich dir raten, du setztest dich selbst in ein Schiff und holtest das Geld von dem Priester. (Utz bereitet sich von Stund an zu, und will selbst nach dem Geld fahren, da ruft ihn Pentz und sagt): Doch hörst du?

Utz: Was willst du?

Pentz: Denke daran, daß du deines Sohnes Fingerring mit dir nimmst.

Utz: Wozu?

Pentz: Denn es ist das Wahrzeichen. Wer den Fingerring bringt, dem gibt der Priester das Geld.

Utz: Du mahnst mich eben recht. Ist der Priester auch reich?

Pentz: Reich? Er hat den ganzen Söller mit Geld überzogen.

Utz: Warum ist er so prunkvoll?

Pentz: Er ist so reich, daß er nicht weiß, wo er mit dem Geld bleiben soll.

Utz: Gäbe er mir doch einen Teil! Sag an, wer war dabei, als man ihm das Geld gab?

Pentz: Das ganze Volk! Es ist keiner in Ephesus, der nicht davon weiß.

Utz: Das hat mein Sohn weise gemacht, daß er das Geld einem Reichen gab und das Volk dabei war, so daß man es ohne Müh' wieder haben kann.

Pentz: Er verweigert es dir nicht eine Stunde. Sobald du da bist, so gibt er dir's.

Utz (redet mit sich selbst): Ich hätte gemeint, dem Meere entflohen zu sein, da das Meer sich nicht mehr ziemt für mein Alter. Aber mein hübscher Wirt hat mich schön zugerichtet. (Nun spricht er zu Pentz:) Wo ist aber mein Sohn?

Pentz: Er ist in die Kirche und auf den Markt gegangen und grüßt Gott und gute Freunde.

Utz: Ich will nun gehn und suchen, wo er sei.

Pentz (redet nun mit sich selbst, als Utz von ihm ging, also): Der gute Mensch ist wahrlich wohl beladen und trägt mehr als recht ist. Ich hab ihm ein gutes Tuch gewirkt, da ich gemacht hab, daß Entz, mein Herr, vom Geld behält so viel er will. Er kann dem Vater geben, so viel er mag. Der gute alte Mann wird nach Ephesus um das Geld fahren,

Groteskes Vexierbild auf die Geistlichkeit
17. Jahrhundert

derweil können wir hier leben wie die Junker. Anders wär's, wenn er mich oder Entz mitnimmt. Ach, was bin ich für ein gar feiner Gesell! Wie kann ich so gut ein hübsch Spiel zurichten. Was folgt aber darnach, wenn der Alte inne wird, daß ich ihn getäuscht habe, daß er umsonst gefahren ist, da wir das Geld ohnehin schon haben; was wird er dann tun? Freilich, er wird mir den Namen verdrehn, aus dem Pentzen machen einen Patzen und wird meinen Rücken wohl abputzen. Es wird mir besser sein zu fliehn. Denn, wenn er mich ergreift, zerschlägt er einen ganzen Wald von Ruten an mir. Ich will nun zu meinem jungen Herrn Entz gehen und ihm die gute Mär bringen, daß er Herr und Meister über das Geld ist. Er mag zu seiner Buhlen Bacchis gehn, mit ihr in Freuden und Wollust leben, und Lentz sei Kellner!..."

Wir sind am zweiten Wendepunkt der Ideen angelangt, deren ersten der Humanismus bildete.

Die Reformation nahm ihren Anfang und mit ihr begann allenthalben neues Leben zu sprießen. Neue Männer traten auf den Plan, in der Gefolgschaft oder als Gegner der neuen Kirche und ihres Führers und Urhebers Martin Luther.

Der Kampf der alten mit der neuen Kirche kam auch auf der Bühne zum Austrag, und harte Worte wurden von den Brettern herab in die feindlichen Lager geschleudert. Der oder die Narren hatten den Gegnern die bissigsten Satiren an den Kopf zu werfen und wütend über sie herzufallen. Aus den burlesken Spielen waren Tendenzstücke geworden, die grotesken Larven waren den haß- und wutverzerrten gewichen.

Als einer der ersten dieser Tendenzdramatiker trat der Schweizer Buchdrucker Pamphilus Gengenbach auf, der von Nürnberg nach Basel auswanderte und um 1525 starb.

Er hatte bereits einige Fastnachtsspiele verfaßt, ehe er sein Reformationsstück „Dies ist ein îemerliche Clag über die Todten fresser", abgekürzt „Die Totenfresser" genannt, schrieb. Es behandelt die von der Reformation als Miß-

brauch bezeichneten Seelenmessen. Die Personen, die von den Messen Nutzen ziehen, sind eben die Totenfresser. Ein Bischof, ein Weltpriester, ein Bernhardiner, ein Bettelmönch, eine Nonne, eine Pfaffenmagd erfreuen sich an dem vom Papste zerteilten Leichnam.

Das Totenfressen macht uns feist, sagt die Pfaffenmagd und die Klosterfrau:

Die totenbain schmecken unsz wol,
Dobey wir tag und nacht sind vol.

Der Teufel mit der Geige jubelt:

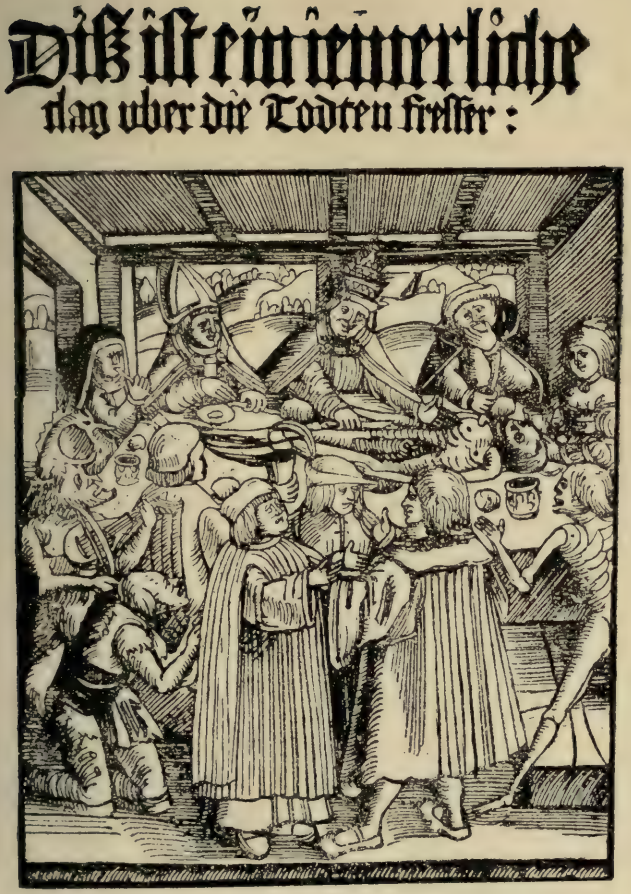
Das sind mein auserwählten Kind
Auf Erd hab ich nit besser Fründ,
Darumb ich ihn mach auf die Gigen,
Auf daß sie können Kurzweil triben,
Es sei mit Tanzen, Pfeifen, Singen,
Und mit mir ad infernum springen.

Die Bettler jammern, sie könnten sich nicht mehr ernähren, weil von den Pfaffen und Mönchen alles aufgezehrt würde. Ebenso klagen Pfarrer, Edelmann und Bauer.[18]

Gengenbachs Fastnachtsspiel „Der Rollhart", „von einer jungen Bürgerschaft zu Basel gespielt", überströmt von Leidenschaft gegen den Papst und die Klerisei.

Aber so scharf Gengenbach gegen die Altgläubigen wetterte, er war noch zahm gegen den Maler Niklaus Manuel aus dem Geschlechte der Aleman, d. h. Deutsch. Manuel, der uneheliche Sohn Alemans und der Margarete Frickart, der illegitimen Tochter des Berner Stadtschreibers und Chronisten Thüring Frickart, hieß eigentlich Nikolaus Emanuel Aleman und nannte sich auch bis zu seiner 1505 erfolgten Verheiratung Deutsch. 1522 zog er als Feldschreiber der eidgenössischen Söldner mit König Franz I. gen Mailand. Seit 1523 Landvogt zu Erlach, wirkte er eifrig für die Reformation, und ihm ist es in erster Linie mit zu danken, daß Bern der neuen Lehre zugeführt wurde.

[18] Karl Goedeke, Pamphilius Gengenbach, Hannover 1865, S. 153 ff.



Titelholzschnitt zum Totenfresser von Pamphilius Gengenbach

1528 wurde er Mitglied des kleinen Rates zu Bern, bekleidete daneben noch andere Ämter und widmete sich seitdem ganz den Staatsgeschäften. Ende April 1530 starb er plötzlich.[19]

Seine Dramen „Vom Papst und seiner Priesterschaft" und „Von Papst und Christi Gegensatz", beide 1522 an zwei aufeinander folgenden Sonntagen aufgeführt, sind bitterernste Satiren gegen die herrschende Kirche. Sie fallen deshalb nur stellenweise in unser Gebiet. Ganz gehört ihm aber Manuels Spiel „Der Ablaßkrämer" an, so tendenziös es auch ist.

Ein Ablaßkrämer, dem es in der Stadt nicht mehr glücken will, begibt sich auf das Dorf und preist dort seinen Ablaß an. Er ist vom Regen in die Traufe gekommen, denn die Bauern und Bäuerinnen, die er früher betrogen hat, binden und foltern ihn, bis er seine Schandtaten, eine nach der anderen, bekannt hat. Dann plündern sie seinen Geldkasten und jagen ihn davon.

Über dieses Spiel urteilt Baechtold[20]: „Es ist mit einer Keckheit, mit einem lachenden Humor und mit einer lebensvollen Natürlichkeit hingeworfen, daß wir uns hier wie bei dem kleinen Fastnachtsspiele unter den vorzüglichsten Erzeugnissen der Reformations-Satire umsonst nach einem Gegenstück umsehen." Baechtold stößt sich eben nicht an die Roheiten und die widerlichen Laszivitäten, von denen der „Ablaßkrämer" überströmt.

Welchen Anklang Manuels Schauspiele übrigens auch bei den Zeitgenossen fanden, zeigen deren zahlreiche Auflagen und Ausgaben. Von seinen ersten Fastnachtspielen lassen sich elf Auflagen nachweisen.

In die Fußstapfen des Vaters trat Manuels zweiter Sohn Hans Rudolf (1525—1571), „ein wunderbarer Kopf und Künstler", bemerkt der Chronist, „aber vom Podagra übel abkommen." Ein talentierter Zeichner wie sein Vater, war

[19] Dr. Rich. Froning, Das Drama der Reformationszeit (Nat. Liter. XXII. Bd.) S. XVII f. — [20] Niklaus Manuel, Frauenfeld 1878, S. CLVI.

er auch Dichter gleich diesem. Von ihm ist das „Weinspiel", oder wie er es nennt, „Holdsälige Fastnachtspiel, darin der edle Wyn von der trunkenen Rotte beklagt, von Räblüten geschirmt und von Richtern ledig gesprochen wird[21]." Es wurde im Frühjahr 1548 in Zürich aufgeführt.

Das Weinspiel richtet sich gegen die Völlerei. Die Besserung der Säufer soll durch eine ekelerregende Gemeinheit erzielt werden, die sich für die Komik ausgibt. Genée findet es mit Recht unbegreiflich, wie dieses Sodatikum die Zuhörer fesseln konnte[22]. Das Publikum des sechzehnten Jahrhunderts war an scharf gewürzte Kost gewöhnt. Aber das, was Hans Rudolf Manuel im Weinspiel und sein Vater Niklaus im Fastnachtspiel „Von dem Elsslin trag den Knaben und von Uly Rechenzan mit ihrem ehelichen Gerichtshandel" an breiter Ausmalung des abstoßend Häßlichen und Unzüchtigen boten, erscheint selbst für jene von keinerlei Prüderie angekränkelte Epoche unerhört.

In anderen Spielen Schweizer Dramatiker ging es auch nicht gerade fein zu, aber solch enthusiastische Anhänger des heiligen Grobianus, wie es die Manuels waren, finden sich kein zweites Mal. Sonst hatte in den meisten deutschen Spielen aus der Schweiz der niemals cynische Koch oder Narr die komischen Rollen inne. In dem „Hiob" des Züricher Wundarztes und Dramatikers Jacob Ruf sind Narr und Koch vertreten. „Hiob", das nach Stumpfs Schweizer Chronik „zuo Zürich ganz zierlich durch die Bürgerschaft gespilet auf dem Münsterhof am 28. Junii" (1535) folgt ganz dem Gang der biblischen Erzählung. Nur Eingang und Schluß sowie die Dienerszenen sind selbständige Erfindung[23].

Callipius der Narr eröffnet das Spiel mit der gewöhnlichen Mahnung an die Zuschauer, Ruhe zu halten. Er

[21] Herausgegeben von Theodor Odinga. Braunes Neudrucke, Halle an der Saale 1892. — [22] Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels, Berlin 1882, S. 59 f. — [23] Jac. Baechtold, Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz. Frauenfeld 1892, S. 319.

mischt sich gleich am Anfang in das Gespräch zwischen Koch und Kellermeister, macht Witze, ruft während einer Prügelszene zwischen Koch und Köchin trara, trara, trara! In einer späteren Szene will er der jüngsten Tochter des Hiobs einen Kuß geben; da ihn das Mädchen fortjagt, ruft er ihr zu:

Potz hirn, potz wurst, potz verder dreck,
Wer Jotze jeckel dein Büle do
Du stelltest dich nit halber so!

Dem Vater Job klatscht er von dem lustigen Leben seiner Kinder. Sie hätten bis spät in die Nacht zusammen gesessen und geschlemmt. Er hätte einen vollen Wanst davongetragen und wolle bald wieder zu ihnen gehn. Er rät dem Vater, sich nicht um das Treiben seiner Kinder zu grämen, ihnen sei Freude zu gönnen. Er, der Narr, bekäme von Job keinen Trunk, drum lobe er die Knaben. Zu dem Alten, der sparen wolle, passe er nicht. Das Vermögen mit klein zu machen, sei er stets bereit und alle Tage voll Wein. Am Schlusse, als Job wieder reich geworden, kehrt er zu ihm zurück und will wieder in seine Dienste aufgenommen werden. Er beschließt das Stück, aber nicht mit der üblichen Moralpredigt. Wenn er Geld habe, erklärt er, würde er sich kein Haus bauen lassen, das ihm, wie den Kindern Jobs, über dem Haupte zusammenfallen könne. Er wolle lieber sein Vermögen in kühlem Wein anlegen und diesen unter einem Baum trinken. Wäre er dann bezecht, so schlafe er im Freien, wo ihn kein Balken zu erschlagen drohe.

Ein im Text dieses Spiels befindlicher Holzschnitt zeigt das Bühnenkostüm dieses Narren. Er trägt eine Haube mit zwei langen Ohren, einen langen Kinnbart, ein Wams mit langen Ärmeln, ausgezackte, bis an die Knie reichende Pumphosen, Strümpfe und Schuhe. In der Hand hält er einen ziemlich langen dicken Stock[24].

[24] Reuling S. 37 f.

Wie die geistlichen und die politisch-satirischen Spiele, so blühten auch um die angezogene Zeit in der Schweiz die Fastnachtsspiele, die nur unterhalten wollten, sonst weiter nichts. Meist waren die Dichter, die derartige Spiele für ihre Gaugenossen verfaßten und in Szene setzten, nicht einmal eitel genug, ihren Namen der Mit- und Nachwelt bekannt zu geben. Und doch hätte die letztgenannte z. B. ganz gern den wirklichen Namen des Mannes gekannt, der den Fastnachtsscherz: „Wie man alte Weiber jung schmiedet" für die Leute zu Utzendorf im untern Emmental abfaßte. Das Spiel, zuerst in Zürich ohne Jahrzahl, dann 1540 in Augsburg in Druck erschienen, hat folgenden Inhalt:

Ein Bote verkündet dem versammelten Publikum neue Märe von einem Meister, der alte Weiber jung schmiede. Buben bringen auf einem Karren eine Verjüngungsbedürftige angefahren, die sich nach dem kunstreichen Schmied erkundigt. Obschon sie hundert Jahre alt ist, die Augen ihr rinnen und die Nase trieft, will sie sich in die Esse wagen, um nochmals auf Buhlschaft ausgehen zu können. Der Sohn mahnt sie an ihr Seelenheil und begibt sich mit ihrem Wasser erst zum Doktor. Der findet, daß ihr Herz voll Üppigkeit sei. Das Weib verhöhnt den Arzt, der das Gräslein wachsen höre und an den Wind einen Knopf machen könne. Dann zieht sie vor die rechte Schmiede. Der Meister befiehlt seinen Knechten Vasold und Heißeisen, das Feuer und die Zangen in Bereitschaft zu setzen, damit sie der Vettel ein rotes Mündlein, schwarze Äuglein, weiße Brüstlein und goldgelbes Haar anfertigen. Während das Weib in die Schmiede geführt wird, um dort drei Feuer zu passieren, wird draußen einem bösen Buben zur Strafe die Zunge ausgeschnitten. Ermahnung an die Jugend folgt. Inzwischen bringt der Meister die jung geschmiedete Frau aus der Esse hervor und läßt sich seinen Lohn auszahlen, den das Weib bald wieder gewonnen haben will. Sogleich ist ein alter Mann zur Stelle und buhlt um die Schöne. Er wird abgewiesen. Ebenso der Landsknecht, der kein

Geld hat. Zu diesem gesellt sich ein Eidgenosse. Er klagt über den Frieden, den der Papst gemacht. Ein Troßbube führt dem Landsknecht eine Metze zu, mit der dieser davonfährt. Der Eidgenosse will's dem ruchlosen Wesen des Bruders Veit auch nachtun, ebenso ein Knabe, der seiner Alp entlaufen ist. Jetzt tritt der Edelmann Hans Rudolf von Hohenzorn auf. Mit diesem will es denn das jung geschmiedete Weib aufnehmen, falls er sie sauber kleidet[25].

Eine ganze Anzahl anderer Fastnachtsspiele Schweizer Dichter ist zu wenig eigenartig im Aufbau, in der Stoffwahl und in der Komik, um hier angereiht zu werden. Ihre Inhaltsangabe findet sich für jene, die auch diese kennen lernen wollen, in Baechtolds Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz. Nur die bedeutendsten können hier Platz finden.

Das erste ist „Der Weltspiegel" von Valentin Bolz aus Rufach im Elsaß, das am 11. und 12. Mai 1550 in Basel zum ersten Male aufgeführt wurde.

Einhundertachtundfünfzig Rollen weist der „Weltspiegel" auf, in dem, wie der Dichter in der Vorrede sagt, er der Welt Art, Wesen und Eigenschaft in einem Spiegel zusammengestellt habe, darin sich männiglich finden und beschauen möge. Alle Laster und Tugenden treten auf, dann die dreizehn alten Orte der Eidgenossenschaft. Ein Tohuwabohu tummelt sich an den Zuschauern vorüber, darunter mancher groteskkomischer Einfall, hauptsächlich im sechsten Akt, in dem die Bettelleute ihr Wesen treiben. Aber alles ist so mit Moral übergossen, daß sich der Humor niemals frei entfalten kann, so viel Anläufe er auch dazu nimmt.

Von allen Schweizer Dramatikern hat Jos. Murer (1530 bis 1580) die komische Figur am meisten verwendet. Sie kommt in allen sieben Stücken vor, die der vielseitige Mann hinterlassen hat. Er war Topograph, Mathematiker und ein berühmter Glasmaler. Seine Komiker sind meist Koch und

[25] Baechtold, S. 333

Kellermeister. Im „Naboth", 1556 in Wintertur aufgeführt, findet sich im vierten Akt die komische Szene zwischen Koch und Kellner. Im fünften werden der schmausende Koch und Kellner vom Weib des Kochs überrascht. Die Frau schimpft, worauf der Koch gelassen fragt:

„Herr doktor, gend mir zu verstan,
Worus hand ir die bredig (Predigt) gnan (genommen)?"

Die übliche Prügelei ist die Folge[26].

In Murers „Belagerung der Stadt Babylon", in Zürich am 29. und 30. Mai 1559 gespielt, bringt der zweite Teil das komische Intermezzo. Der Koch lädt den Kellermeister zu sich ein. Dieser will nicht kommen, weil des Kochs Frau ihm gram sei. Da erwidert der Koch, wenn er zu essen und zu trinken bringe, sei er willkommen, und nennt nun allerlei Speisen und Getränke, die der Kellner mitbringen solle. Daran schließt sich ein Auftritt zwischen einem Bauern und der Köchin. Der Bauer hat Tauben feil. Die Köchin erklärt die Tauben für zu jung, hält den Deckel des Korbes hoch, sodaß die Tauben entfliegen. Der Bauer will nun bezahlt sein. Als dies die Frau verweigert, wirft er sie zu Boden und läuft weg.

In „Zorobabel ein nüw Spyl von dem mal, welches Künig Darius seinen Landsfürsten und Hoflüten zurichtet" (Zürych 1575) von Murer wird der wegen Trunkenheit eingelochte Koch von seiner Gattin aus dem Gefängnis geholt und mit Prügel in die Küche getrieben. In „Ein nüw wunderliebe Spils übung wie die Kinder Israel trockens fuß durch den furt Jordans zogen", kommt zu dem Koch der Narr hinzu, der wieder bei anderen Schweizer Dramatikern wie Hermann Haberer, J. C. Vallensis u. a. an Stelle des Kochs tritt und in dem Berner Drama „Appius und Virginia" (1565) eine lustige Episode mit einer Hexe hat.

Einen grotesk-komischen Auftritt von echtem Gepräge enthält „Narren Schul zu Fastnacht abgetheilet auff die fünff Actus in Fabulis oder Comödien am endt eines jeden

[26] Baechtold, S. 355.

Actus einzubringen, da sonsten die Fastnacht-Narren ihr Narrenwerk zu treiben pflegen" (Frankfurt a. Oder 1578).

Gottsched gibt den Inhalt dieser Farce wie folgt wieder: „Es wird ein Schulmeister mit neun närrischen Schülern aufgeführt, darunter gewiß er selbst der größte Narr ist. Nach allerley possenhaften Reden will er sie buchstabieren lehren, und zwar das Wort: Inhonorificabilitudinationitatibus. Hernach will er ihnen das Latein beybringen usw. Allein alles läuft sehr grob und plump ab. Die Knittelverse sind auch sehr schlecht und übel gereimt. Der Schulmeister wird zuletzt ausgeprügelt[27]."

Ganz auf Grotesk-Komik gestellt ist „Comedia. Ein neuw schimpff spil von zweien Jungen Eeleute wie sey sich in fürfallender reiss beiderseitz verhaltē, gestellt durch T. S. V. S. M., anno 1580 dē 22. t. decemb.[28]."

Hinter den Buchstaben verbirgt sich, nach Baechtold, ein ganz ungewöhnliches dramatisches Talent: Tobias Stimmer, der am 7. April 1539 geborene Sohn des Schulmeisters, Kalligraphen, Buchbinders und Malers Christoph Stimmer aus Burghausen bei Salzburg. Von den sechzehn Geschwistern von Tobias wurde einer Kalligraph und noch drei Maler, darunter auch Tobias. 1566 hat sich Tobias in Schaffhausen, seiner Geburtsstadt, als Maler niedergelassen, von wo er fünf Jahre später nach Straßburg übersiedelte. Dort entwickelte er eine reiche Tätigkeit als Holzschneider. Die Bilder zu den Werken seines Freundes Johann Fischart sind von ihm gezeichnet und geschnitten. Stimmer starb jung. Wann ist nicht bekannt, doch weilte er 1587 nicht mehr unter den Lebenden.

Tobias Stimmers Comedia erklärt Jacob Baechtold für das beste Fastnachtspiel des sechzehnten Jahrhunderts[29]. Man urteile selbst:

Ein Bote bringt dem Herrn Honoratus, gewöhnlich Hospes

[27] J. C. Gottsched, Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst, II. Bd., Leipzig 1765, S. 232. — [28] Herausgeg. von Dr. Jacob Oeri Frauenfeld 1891. — [29] A. a. O., S. 372.

genannt, einen Brief, in dem dieser zu einer gewinnreichen Reise aufgefordert wird. Honoratus ist erst drei Monate vermählt, deshalb kommt ihm die Reise schwer an. Er baut aber auf die Tugend seiner Amorrosa. Er gibt ihr gute Ermahnungen und empfiehlt ihr, falls sie männliche Hilfe im Haus nötig haben sollte, einen jener Bauern zu mieten, die sich als Taglöhner anbieten. Der Gatte ist kaum zur Tür hinaus, da berät Amorrosa schon mit ihrer Magd Ancilla wegen eines Ersatzmannes, und die Wahl der beiden fällt auf Hans den Pfarrherrn, der als Bauer verkleidet ins Haus kommen und Gattenstelle vertreten soll. Unterwegs fällt der Pfarrer dem Hausherrn in die Hände, wird von diesem für einen säumigen Schuldner gehalten, erhält ordentliche Prügel und muß das Feld räumen. Statt des Pfaffen erscheint im Hause Gorgus ein wirklicher Bauer, den die Magd für den Geistlichen hält und als Buhler der Frau zuführt.

Nun hat Stimmer das Wort:

(Amorrosa, Ancilla, dann Gorgus.)

Amorrosa:

Ja wohl, ja wohl, ich muß recht lachen.

Ancilla:

Nun, Frau, was soll der Mann denn machen?

Amorrosa:

Ei, ei, bist du mir eine Dirn,
Mit seltsam und durchstochnem Hirn.
Wie konntest du nur unsern Pfaffen
Also verwandeln in 'nen Affen.
Hätt'st du nicht seinen Namen genannt,
Ich hätt' ihn wahrlich nicht erkannt.

Ancilla:

Nun, Ihr habt jetzt nach Eurem Willen,
Mit ihm mögt Ihr der Liebe spielen,
Auswerfen nun die besten Karten.

Ich will gehn, der Haustür warten.
Hernach ist er auch für mich,
Ich spiel mit ihm den letzten Stich.

Amorrosa:

Kommt, guter Freund, jetzt her zu mir!
Wir sind nun ganz alleine hier.
Nehmt zur Hand nun einen Hammer
Und kommet mit mir in die Kammer.
Schlagt mir 'nen Nagel in die Wand.

Bauer:

Ach nein, mein Frau, das wär ein Schand!
Ich bin da, Euch anders zu dienen,
Stellt nicht an mich dies Ansinnen.
Einem der Freunde erzeigen Spott,
Ist Unrecht und Sünde und strafet Gott.

Amorrosa:

Ja wohl, was mehr? Was liegt daran!
Ich kenn Euch wohl, kann Scherz verstahn.
Soll ich Euch Euren Namen geben?
Kommt her, Herr Hans, es fügt sich eben!
Wollt Ihr Euch fürchten, von dannen ziehn,
Es wäre Schande, wollt' Ihr entfliehn.

Bauer:

Ist die Zeit, jezt Holz zu spalten?
O nein, das muß der Teufel walten.
Ich bin kein Pfaffe, laßt mich gehn,
Solch Arbeit laß ich ungeschehn.

Amorrosa:

Wie stellt Ihr Euch, mein lieber Herr,
Erfüllet doch gleich mein Begehr
Und tut mir, wie Ihr es pflegt,
Wenn Ihr zur Kellerin Euch legt[80].

[80] Kellerin, Kellnerin, Schaffnerin = Pfarrersköchin.

Der Narr
Gezeichnet von Tobias Stimmer

Bauer:

Ich hab kein Kellnerin, nur eine Frauen,
Die tut mir alle Ehr vertrauen.

Amorrosa:

So macht es, wie es bei Euch stets geht,
Bevor Ihr des Morgens früh aufsteht.

Bauer:

Der Teufel Euch den Wunsch vergelt!
Ist denn so nichtig schon die Welt?
Soll ich die Ehe zweifach brechen?
Gott und der Mann wird solches rächen.
Ich dürft mich nimmer sehen lassen,
Laßt mich gehn, ich zieh' mein' Straßen!

Amorrosa:

Das tu ich nicht, bei meinem Leib!

Bauer (schlägt sie):

Wohlan, so mach' ich's meinem Weib,
Wenn sie mir nicht will Suppe kochen,
Das geschieht auch mehrmals jede Wochen.

Amorrosa
Federzeichnungen von Tobias Stimmer

Amorrosa:

O weh, o weh, ich bin betrogen!
Mein' Magd hat schändlich mich belogen.

(Bauer, Ancilla.)

Ancilla
Gezeichnet von Tobias Stimmer

Ancilla:

Herr Pfarrer, ich lasse Euch nicht weg,
Ihr tut mit mir, gleich auf dem Fleck,
Was Ihr jetzt der Frau gemacht!

Bauer:

Hat mich der Teufel zu euch gebracht?

(Schlägt sie.)

Nimm hin, hier hab's nach deinem Wort,
Wie ich's erst tat der Frauen dort!

(Bauer geht ab.)

Der Bote
Gezeichnet von Tobias Stimmer

Ancilla:

O Frau, wir sind all beid betrogen!

Amorrosa:

Du öder Sack, hast mich belogen.

Ancilla:

Nein, Frau, es war nur ein Versehn,
Wie sonst der Unfall ist geschehn,
Kann ich bei mir nicht ersinnen.

Amorrosa:

Es geht um mich, ich lauf von hinnen,
Wenn es sollt mein Mann erfahren!

Ancilla:

Wollt, liebe Frau, Euch nicht so gebaren!
Es ist einzurenken noch die Sach,
Ich will ihm ernstlich gehen nach,
Daß man vielleicht ein Mittel find'
Und die Sach kein ander Geschrei gewinnt.

Amorrosa:

Mach's, wie du willst, ich bin empört,
Genarrt hast du mich unerhört.
Mich g'lust, ich fiel dir in das Haar,
Und geb dir deinen Lohn gleich bar.
Du böser Balg, ich konnt es wissen,
Von dir bleibt keiner unbeschissen.

Ancilla:

Was Ihr gewollt, das hab ich tan.

Amorrosa:

Du lügst! Ich wollt's nicht also han.

Ancilla:

Warum sollt ich Euch belügen?

Amorrosa:

Ja, du wolltest mich betrügen.

Ancilla:

Ihr wollt es gern mit mir verdecken.
O nein, Frau, so sollt Ihr mich nicht necken,
Ihr wißt wohl, daß die Sonn nicht schint (schien.)

Amorrosa:

Nimm hin den Lohn, den du verdient.
Du mußt noch heut mir aus dem Haus!

Ancilla:

Tut's gemach! Ich gehe noch nicht raus.
Ihr seid mir recht ein böser Luchs
Und tut jetzt eben wie der Fuchs.

Nachdem Euch hat gefehlt die Chance,
So brauchet Ihr den Allefanz,
Schienet jetzt gern gerecht und frumm.
Tut nicht also, glaubt mir drum!
Ich weiß wohl, wie man Mäus' vertreibt
Und wie man ei'm ein Aug verkleibt.
Es wird nichts ausgericht' mit Dreuen (Drohen).
Folgt Ihr nicht, so wird's Euch reuen.
Käm der Herr jetzt zu der Sachen,
Er würde uns bald zufrieden machen.

Amorrosa:

O käm mein Schatz doch nur bald wieder,
Ich wäre bei ihm fromm und bieder.

(Fängt zu weinen an.)

Ancilla:

Er ist am längsten ausgeblieben,
Man muß die Sach jetzt wohl verschieben.

Amorrosa:

So tu es gleich und geht nur hin!
Ich will fortan noch frommer sin.

Hospes:

Der auf Gott hofft, dem fehlts nit!
Er hat mir gewährt meine Bitt.
Was mein Geschäft und Reis belangt,
Was von ihm doch allein abhangt;
So bin ich glücklich anher gekommen.
Ob's auch mein Weib zu Herzen g'nommen
Meines Abschieds Lehre nach Vertrauen,
Daß ich noch hab 'ne fromme Frauen,
Und hätt' all Ding recht wohl versehn,
Als wär's in meinem Beisein g'schehn?
Ich hoff zu Gott, es soll so sein.
Eh' aber ich zum Haus geh ein,
Muß ich der Sachen han verstand (wissen
woran ich bin).

Sieh dort, der Bauer ist mir bekannt,
Er will, mich dünkt es, zu dem Pfaffen.
Was hat er denn mit dem zu schaffen?
Seine Redlichkeit kennt man überall.
Ich bleib und horch auf jeden Fall.

Bauer:

Sieh, da kommt der fromme Hirt,
Der gern die schönen Schäflin schirt.
Was fehlet ihm? Ich muß doch losen;
Hätt er doch Beulen und Franzosen!

Pfarrer:

Wie manchem will die Liebe taugen.
Gar lieblich dringt sie durch die Augen
Und fängt das Herz in bittrer Freud!
Mich nicht, daß ich mich so verkleid
Und mach einen Bauern aus dem Pfaffen!
Also, sagt man, fängt man Affen.
Ich glaub, hier gibt es Holz zu scheiten.
Per pedes muß ich schnell entreiten,
Sonst gilt es wahrlich Haut und Haar.
Es ist ein schönes Spiel fürwahr.
Venus haben wir im Hintern küßt,
Zugleich auch redlich gebeicht, gebüßt.
Wenn's nur bleibt verschwiegen wohl.
Aber der Bauer, der grobe Knoll,
Sorg ich, wird viel Lärmen machen!

Bauer Gorgus:

Lieber Herr, sollt ich denn lachen
Zu einer vorgefallnen Schand,
Wie mir die Sache ist bekannt?
Daß Ihr des andern Weib begehrt,
Welches Buch hat's Euch gelehrt?
Alles wird so verdreht und krumm,
Das Ehrliche kehrt Ihr in Sünde um,
Und was Ihr sollt als Sünde geben,

Das heißt Ihr Recht, ist Euer Leben.
Pfui! was soll noch daraus werden!
Ihr seid ein solches Salz der Erden,
Das seine Schärf verloren hat
Und wird getreten in den Kot.
Wie wollt Ihr die Leut' bekehren,
Da Ihr nicht tut nach Euren Lehren.
Und gebet großes Ärgernuß?
Weh der Stadt, wo der Wächter schlaft,
Und wo der Bauer den Pfarrer straft,
Wenn dort der armen Schäflein Hirt
Nichtswürdig zum reißenden Wolfe wird.

Pfarrer:

Nicht also, mein lieber Mann,
Ihr müßt die Sache recht verstahn.
Dieweil die Frau hat gutes Lob,
Wollt ich sie stellen auf die Prob,
Auf daß ihr Ehr noch mehr erschien;
Hat sonst nichts Arg's mit ihr im Sinn.

Bauer Gorgus:

Das heißt mit Affenschmalze schmieren!
Mir dürftet Ihr nicht mein Weib probieren!
Der Teufel dank Euch Eure Prob!
Die schiene manchem Mann zu grob,
Da muß zuvor auch der Probierstein
Geprüft und lauter funden sein,
Ihr habt für fromm Euch ausgegeben,
Doch merkt man Euer keusches Leben.

Pfarrer:

Was wollt Ihr noch daraus machen?
Redet zum Besten doch der Sachen.
Es ist doch nichts Tätliches geschehen,
Man kann hierin niemanden schmähn.
Mir ist es auch Warnung genug,
Gebt Ihr nun acht auf Euren Pflug.

Bauer:

Ich weiß wohl zu pflügen und zu eggen,
Dem Nächsten auch die Schand zu decken,
Wenn dies nicht wär, würd mehr geschehn,
Ungestraft würd es Euch nicht ausgehn.

Pfarrer:

Seid nur gut! Vergeßt den Fall,
Wenn's wieder geschieht zum andernmal,
Dann will ich mich lassen beschämen,
Will jetzt hiermit Urlaub nehmen.

Bauer:

Pfaff, Pfaff, sollst du weiter fehlen,
Ich wollt dir helfen die Laus' abstrehlen.

Der Gatte findet den Bauern, der ihm den Vorfall erzählt. Der Mann ist erst wütend, doch ein Fußfall der Frau und ihre Versprechungen besänftigen ihn schnell. Der Narr beschließt das Spiel wie er es begonnen.

Nun aus der Schweiz wieder zurück in das deutsche Vaterland, in den Federkrieg für und wider die Reformation.

In ihren Dienst stellte der Hesse Burkard Waldis aus Allendorf an der Werra (um 1495—1557) sein Drama vom verlorenen Sohn. Es wurde 1527 auf dem Markt zu Riga aufgeführt. Georg Buchenau[81] nennt den verlorenen Sohn ein herrliches Fastnachtsspiel, in dem in großartigster Weise die beiden Kirchen einander selbst gegenübertreten. Das Spiel ist in niederdeutscher Mundart geschrieben. Die zweite Szene spielt im Bordell. Die handelnden Personen sind der verlorene Sohn, der Spitzbove, der Hurenwerdt und die beiden Dirnen Else und Grete. Dem verlorenen Sohn luchst man seine Habe ab, und als er seines „geldes und gudes quydt", wird er erst vom Wirt bis auf Wams und Hosen gepfändet, dann auf der Bühne mit Hilfe des Spitzbuben bis auf das Hemd ausgezogen. Er jammert:

[81] Leben und Schriften des Burcard Waldis, Marburg a. L., 1858, S. 15

Nu sta ick vor den lüden naket:
Alle myne frunde hebben my verstaket (verleugnet)!

Das ist eigentlich tief tragisch, aber das Ausziehen, das Auf-die-Straße-Werfen mußte grotesk-komisch wirken, da die Zuschauer mit der Torheit des verlorenen Sohnes kein Mitgefühl haben konnten.

Die Parabel vom verlorenen Sohn hat auch Jakob Funkelin aus Konstanz (1561) als Drama bearbeitet, dann Hans Salat, Seiler, Reisläufer, Gerichtsschreiber, Chronist und Schulmeister in Luzern, benutzt, um in volkstümlicher Sprache seinen Mitbürgern einen Spiegel vorzuhalten[32].

In diesem 1537 veröffentlichten Spiele hat der Teufel Temptator die grotesk-satirische Rolle inne.

Die scharfe Tonart Luthers rief eine ganze Hochflut von polemisch-satirischen Komödien hervor, von denen nicht wenige den Reformator selbst und seinen Kreis in den Mittelpunkt der Handlung stellten, alle aber Stinkbomben um sich warfen. So die „Lutherische Strebkatz". Sie erschien um 1524 oder 1525. Die Personen sind Luther, der „die Strebkatz ziehen muß", Eck, Emser, Lemp, Thomas Murner, Cochläus und andere. Den darin herrschenden Ton mag der Vers charakterisieren:

Ich zeuch, daß mir mein Arschloch stinkt,
Doch facht das Haupt mir an und sinkt.
Ach, lieber Bock, tu mir hofieren,
Gib ihm ein guten Buff in Stirn[33].

Und wie hüben, so drüben. Man spuckte sich gegenseitig an. Es ist nicht nötig, tiefer in den modrigen Pfuhl hinabzusteigen, da diese dialogisierten Pasquille kaum auf die Bühne gekommen sind. Erst nachher haben die Theologen ihren Mist auf dem Podium ausgeschüttet. „Die Rachsucht unter vielen Theologis" ist so groß, schreibt der Hanauer Diakonus Heinrich Steinhart im Jahre 1594, „daß etliche durch ihre Schüler ihren Widerpart auch in öffent-

[32] Bächtold, S. 309. — [33] Otto Schade, Satiren und Pasquillen aus der Reformationszeit, Hannover 1856—58, 3. Bd., S. 112 ff.

lichen Komödien heftig verspotteten und gleich wie unflät und Teufel traktieren lassen, als denn solches zu Wittenberg zu mehreren Malen vorgekommen[34]."

Mit weniger unfären Mitteln kämpfte der mit beiden Füßen im Werdegang der Reformation stehende fruchtbarste und namhafteste Volksdichter jener Epoche, der Nürnberger Schuster Hans Sachs.

Er war nicht der erste deutsche Handwerker, der nach Dichterlorbeer gestrebt, wohl aber der bedeutendste. Er war ein echter Sohn des goldenen Nürnbergs, das zur Zeit der Entfaltung und Blüte von Hans Sachs im Zenit seines Ruhmes stand.

Eine solche Fülle von gewerblichem und künstlerischem Leben, wie es Nürnberg damals, zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, umfaßte, war beispiellos. Da saßen in jenem schmalen Bau an der St. Sebalduskirche, der heute Bratwurstglöcklein heißt, zu guter Stunde Albrecht Dürer, der Patrizier und gelehrte Humanist Willibald Pirkheimer, Peter Vischer der Erzgießer, Veit Stoß der Holzbildhauer und bescheiden zwischen ihnen der ehrsame Meister, der ebenso fleißig den Schusterhammer wie die Feder führte.

Im Jahre 1517 ging sein erstes Fastnachtsspiel „Das Hofgesinde der Venus" aus, und als 1567 der Dreiundsiebzigjährige die Bilanz seines dichterischen Schaffens zog, hatte er zweihundertundacht dramatische Arbeiten zu verzeichnen.

Hans Sachs' Vorgänger im Fastnachtsspiel waren, wie schon erwähnt, Hans Rosenplüt und Hans Folz. Sachs erkannte bereits zu Beginn seiner Laufbahn als Komödiendichter die den bisherigen Spielen anhaftenden Fehler und beseitigte sie mit glücklicher Hand. Vor allen Dingen ging er der Gemeinheit aus dem Wege. Wenn er auch derb blieb, wie es ein Bürgersmann des sechzehnten Jahrhunderts gar nicht anders sein konnte, geflissentlich und unmotiviert zotig war er nie. Er wollte unterhalten, dabei aber immer

[34] Johannes Janssen, Gesch. des deutschen Volkes, VI. Bd., 1901, S. 332[8].

Aus: „Der Teufel nahm ein altes Weib zur Ehe“ von Hans Sachs in der Münchener Gewerbeschau 1912
Kester & Co. phot.

bessern und lehren, niemals nur die Sinne kitzeln, wie es sich viele seiner Brüder in Apoll vor, neben und nach ihm zu ihrer Berufspflicht gemacht.

Im Lebenswerk von Hans Sachs sind einundachtzig Fastnachtsspiele enthalten. Sie sind in der überwiegenden Mehrzahl kleine Kabinettstücke der dramatischen Volksliteratur, denen noch heute mit behaglichem Schmunzeln gelauscht werden würde, wenn sie über die Bühne gingen. Karl Goedeke sagt von ihnen:

„Seine Fastnachtsspiele sind so vollkommen den besten unter den guten kleinen Spielen alter und neuer Zeit in Erfindung, dramatischer Gestaltung, Verwicklung und Angemessenheit der Sprache ebenbürtig, daß jeder, der sie gesehen und verstanden hat, immer wieder lieber zu ihnen als zu fremden zurückkehrt . . . Im Studium des Hans Sachs und der Verhältnisse, unter denen seine dramatischen Dichtungen durch Deutschland vom Volke aufgeführt wurden, könnte die Gegenwart lernen, was kein Studium fremder Kunstpoesie sie lehrt: die Ausfüllung der Kluft zwischen Dichter und Volk[85]."

Wie stark Hans Sachs noch heute ein naives Publikum gefangen zu nehmen und zu fesseln weiß, mag das nachstehend mitgeteilte Fastnachtsspiel vom Teufel, der ein altes Weib zur Ehe nahm, zeigen. Dieses Spiel, am 19. November 1545 beendet, wurde den ganzen vorjährigen Sommer hindurch sehr stilecht in der Münchener Gewerbeschau aufgeführt und von tausenden Zuhörern herzlich belacht.

Es enthält die Personen: den Arzt, Moses (den Juden), Esau (den Juden), das alte böse Weib und den Teufel.

Moses eröffnet als Herold das Stück mit einer kurzen Einleitung:

Seid gegrüßet insgemein,
Die ihr gekommen seid herein,
Ein Spiel zu hören und zu sehen.

[85] Grundriß, II. Aufl., II. Bd., S. 409.

Das vor langer Zeit geschehen,
Ist nun wohl viele tausend Jahr
So lang, daß schier schon nimmer wahr,
Wie daß der Teufel kam auf Erden,
Wollt heiraten und Ehemann werden,
Und nahm ein altes Weib zur Eh',
Bei dem ihm ward gar bang und weh
Von ihrem Zanken, Reißen, Schlagen
Daß er entrann nach wen'gen Tagen;
Wie er in eines Arztes Dienst
Dann trat um die Hälfte vom Gewinst,
Mit dem er dann das Land durchzog,
Wobei der eine den andern trog:
Das werdet ihr hören und sehen an.
Doch wer nicht alles glauben kann,
Der bleibet dennoch ein Biedermann.

(Der Jude geht ab.)

Der Teufel tritt ein, redet mit sich selbst und spricht:

In der Hölle mag ich nicht bleiben,
Meine Langeweil darin vertreiben,
Darum fuhr ich herauf zur Erden
Und will gleich ein Ehemann werden;
Hab angenommen Mannes Leib.
O hätt' ich nun ein altes Weib!
Ich hab' gehört, wie in der Ehe
Jed' Ding so wohl und freudreich stehe,
Drum will ich mich sogleich umschauen
Nach einer frommen alten Frauen.
Eine junge die wär' mir zu geil;
Ich hab' auch Jahr ein gutes Teil.
Eine junge tät' mir leicht nicht gut.
Nur gleich mit gleich sich freuen tut —
So sagt ein altes Sprichwort klug —,
Eine alte sei's darum mit Fug.
Schau, schau, da schleicht schon eine her,
Die wohl für mich ganz passend wär',

An Leib Gestalt, Schönheit, Jugend,
An Herz, Frömmigkeit und an Tugend,
Reicht sie, scheints, an mir heran.
Ich schleiche schnell zu ihr mich an
Und rede gütig auf sie ein,
Ob sie vielleicht mein Weib will sein.

(Das alte Weib kommt, trägt Kräuter und einen Grabstichel in den Händen.)

Du liebe Alte, Glück zu, Glück zu!
Was suchst du in der Morgfruh
In diesem Wald am Wegescheid?

Das alte Weib schaut sich um und spricht:

Ei schweig' und habe Herzeleid,
Du machst mich irr in meinem Segen;
Ich wollte nach dem Maienregen
Mir Wurzel graben vor Sonnenlicht.

Der Teufel spricht:

So hab' ich mich vergriffen nicht.
Du suchest Wurzel zur Zauberei,
So wiss', ich bin auch gern dabei;
Ich kenne aller Kräuter Kräfte
Und helf' dir gern bei dem Geschäfte.

Die alte Zauberin spricht:

Sprich, Lieber, ob ich's glauben kann?

Der Teufel spricht:

Ja, nähmst du mich zu deinem Mann,
Wollt' ich wohl dir behilflich sein
In allem, dem Vornehmen dein;
Denn ich kenn alle Zauberlist.

Die alte Hexe spricht:

Sag' mir zuvor erst, wer du bist.

Der Teufel spricht:

So wiss', daß ich der Teufel bin.

Das alte Weib spricht:

Jawohl, so wag' ich's immerhin;
Jedoch, daß du mich tust ernähren
Und hältst mein Alter auch in Ehren:
Denn das bin ich wahrhaftig wert.

Der Teufel spricht:

Ich tue, was dein Herz begehrt.
Dein soll'n auch alle Schätze werden,
Die tief verborgen in der Erden.

Die alte Hexe spricht:

Wann und wo woll'n wir Hochzeit haben?

Der Teufel spricht:

Heut' abend in dem Entengraben
Auf einer hohen, großen Buchen.
Die Gespielen tu zusammen suchen!
Da woll'n wir haben guten Mut,
Wie man denn bei der Hochzeit tut,
Wollen tanzen und recht fröhlich sein.

Das alte Weib spricht:

Oh, ich weiß nen guten Wein
In einem Keller in der Stadt;
Darein will ich heut' abend spat
Fahren mit den Gespielen mein
Holen sechs große Krüg' mit Wein.
Gäns', Enten, Hühner, Vögel und Fisch,
Weiß ich zu bereiten gut und frisch
In einer Küch' in einem Haus,
Die bring' ich auch zum Baum hinaus.
Ich gehe jetzt, tu bald nachkommen.

(Die alte Hure geht ab.)

Der Teufel spricht:

Nun hab' ich mir ein Weib genommen,
Sie hat 'nen Buckel, ich bin hinkend,
Sie riecht nicht schön und ich bin stinkend,
Sie ist scheußlich, ich bin häßlich,
Sie ist tückisch, ich bin gräßlich,

Sie kann kuppeln, zaubern, lügen,
Ich bescheißen und betrügen.
Es wird eine prächtige Heirat wer'n,
Denn gleich und gleich gesellt sich gern.
Potz Mist, fast hätt' ich mich versessen,
Die Hochzeit auf dem Baum vergessen!
Nun fahr' ich eilends nach dem Ort,
Denn sicher sind schon alle dort.

(Der Teufel geht ab.)

Der Arzt kommt, trägt einen Mantelsack am Schwert, bleibt stehen und spricht:

Ich wollt' hier etliche Wurzeln graben,
Damit will ich die Kranken laben,
Und hab' wohl den Verstand verloren:
Ich hörte stets vor meinen Ohren
Sackpfeifen bald und bald Schalmeien,
Pfeifen zu einem Tanz und Reihen;
Hör' in den Ästen gehn und springen,
Die alten Weiber tanzen und singen
Und seh' doch nichts wie ich hin kumm
Im Entengraben ringsherum.
Ich glaub', es sind Hexen fürwahr;
Zu Berge steht mir all mein Haar.
Schnell flücht' ich aus dem Wald hinaus
Und mache mich geschwind nach Haus.

(Der Arzt geht ab.)

Die alte Teufelsbannerin kommt mit dem Teufel und spricht:

Nun höre, mein Mann Belzenbock!
Fahr' bald nun über Stein und Stock
Und bringe mir den Schatz mit Geld,
Wie du in Aussicht mir gestellt.

Der Teufel spricht:

Mein Weib, dein Wort hab' ich vernommen,
Wart' hier, ich will bald wiederkommen.

(Der Teufel fährt ab.)

Die alte Zauberin spricht:

Den rechten Gatten hab' ich nun,
Was ich ihn heiße, muß er tun.
Er muß mir schleppen Geld heran,
Daß ich damit auch helfen kann
Den andern Spielgenossen mein
Die arm und faul sind wie ein Schwein.

Der Teufel bringt einen Hafen und spricht:

Schau, Weib, hier bring' ich einen Schatz.
Dies Geld, vor dreißig Jahren hat's
Vergraben eine Bäuerin,
Die es mit klug verschlagnem Sinn
Dem Bauern abgestohlen hat,
Wenn sie die Milch fuhr in die Stadt.

Die Alte nimmt den Topf, schaut hinein und spricht:

Das wird nicht lange reichen, Mann.
Fahr' hin und streng' dich besser an
Und bringe uns noch einen Schatz.

Der Teufel spricht:

Ich weiß noch einen Mönch, der hat's
In einem Kreuzgang eingegraben;
Auch dieses Geld sollst du bald haben.

(Der Teufel fährt dahin.)

Die Alte schlägt ein Schnippchen und spricht:

Das wird für mich ein rechtes Spiel!
Der Teufel tut alles, was ich will,
Und ich geb' ihm kein gutes Wort.
Bald will ich ihn, geht es so fort,
Zu einem Windelwäscher machen;
Muß meiner Schalkheit selber lachen,
Daß er so gar einfältig ist
Ohn' allen Trug und Hinterlist.
Die Saiten will ich noch besser dehnen
Und fletsch' ihn an mit meinen Zähnen.

Der Teufel kommt, bringt einen Mönchsbeutel und spricht:

Sieh, liebe Alte, leer' bald aus
Das Geld und halte damit Haus!
Kauf' Hühner und Gäns', Vögel, Fisch,
Daß wohl besetzt sei unser Tisch
Und laß uns trinken Wein dabei.

Die Alte nimmt den Beutel und spricht:

Laß sehn, was es für Münze sei.
Dem Kloster ward sie abgestohlen.
Schau, Narr, was bringst du mir da Kohlen?
Mich dünkt, du Unflat spottest mein.
Hab' Aussatz in das Herz hinein!
Den Beutel stieß ich gern ins Maul
Dir, träger Teufel, ganz mistfaul!
Flugs troll' dich, bring' mir rechtes Geld!

Der Teufel hebt beide Hände empor und spricht:

Das könnt ich nicht bei aller Welt;
Wenn es ist nach Mitternacht,
Hab' über Schätz' ich keine Macht,
Gib mir bis morgen abend Frist,
Ich bring' dir Geld, wenn's finster ist.

Die Alte macht einen Kreis mit der Gabel um den Teufel und spricht:

Schatzholen lernst du noch durch mich!
Ich schlage mit der Gabel dich,
Daß dir der Rücken dein muß auch
So windelweich sein wie dein Bauch.

(Die Alte schlägt ihn, er wehrt sich, sie reißen einander im Kreis herum.)

Der Teufel springt aus dem Kreis heraus und spricht:

Warum schlägst du so scheußlich zu,
Du schändlich Weib, du Satan du?
Eh' ich bei dir bleib' noch ein Jahr,
Ich gleich in wildes Röhricht fahr',
Daß du mich nie mehr siehst im Leben.

Die Alte droht ihm mit der Gabel:

Komm' her, ich will's dir besser geben!

(Der Teufel fährt davon und zeigt ihr den Hintern, sie spricht weiter):

Wart' nur, ich will mir gleich bestellen
Zwei meiner alten Spießgesellen,
Dann wollen wir mit Strick und Strang
Hinaus aufs Feld zu deinem Fang,
Du entgehst uns nimmer, denk' an mich.
Fahr', wie du willst, wir finden dich!

(Sie geht ab.)

Der Teufel kommt wieder, setzt sich nieder und spricht:

Ei, ei, wie ist im Stand der Eh'
So große Trübsal, Ach und Weh!
Tags keift die Alte immerzu
Und nachts hab ich auch keine Ruh',
Sie thet stecz rüeczen, hüesten vnd kreisten,
Kraczen, jücken, scheißen vnd feisten;
Auch bissen mich Flöh', Wanzen, Läuse,
Benagten Ratten mich und Mäuse.
Ich muß mich umsehn in der Tat,
Daß nicht mein alter Flohsack naht
Und mich in seinem Garne fängt
Und dann mit Schlägen reich bedenkt.
Was rauscht dort durch die Stauden her?
Wie, wenn's mein altes Fieber wär'!?
Nein, nein, es ist ein alter Mann,
Für einen Arzt seh' ich ihn an.

Der Arzt kommt und spricht:

Gesell, was sitz'st du so voll Schmerz?
Sag' an, was dir betrübt dein Herz!

Der Teufel spricht:

Ich hab' gehabt ein altes Weib,
Das mir gepeinigt meinen Leib
Mit Keifen, Zanken, Raufen, Schlagen,
Daß ich jetzt kaum die Haut kann tragen;
Der bin ich jetzund weggerannt.

Der Arzt spricht:

Mein Freund, das war dir doch bekannt,
Daß alle Fraun sind wunderlich,
Die alten Frauen sunderlich.
Was nahmst du dich nicht baß in acht?

Der Teufel spricht:

Das sei dir jetzund klar gemacht:
Als ich zuerst sie angeschaut,
Da hab' ich's ihr nicht zugetraut,
Daß sie so böse könnte sein;
Da einen Zahn sie hatt' allein,
Dacht' ich, sie könnte nicht hart beißen.
Sie kann mit mir nicht viel sich reißen,
Denn sie hat einen Buckel groß;
Den wird sie schwerlich wieder los.
Auch war sie schwach und alt und bleich
Und dünkte mich sehr frumm zugleich
Und trug ein Paternoster gar
Und stellte die reine Einfalt dar.
Jetzt, wo ich sie bei Licht beschau',
Ist noch viel böser als ich die Frau
Und steckt voll Tück' und arger List.

Der Arzt spricht:

Gesell, nun sag' mir, wer du bist.

Der Teufel spricht:

So wiss', daß ich der Teufel bin.

Der Arzt spricht:

Sag' an, wo willst du jetzt nun hin?

Der Teufel spricht:

Zu meiner Alten will ich nimmer.
Eh' wollt' ich ewiglich und immer
Sitzen in einem wilden Rohr.

Der Arzt spricht:

Sag' an, hast du vielleicht nun vor.
Dir auszusuchen ein junges Weib,
Das dir erfreuen mag den Leib?

Der Teufel spricht:

Nein, nein! Ich hab' daran genung,
Will keine mehr, ob alt, ob jung,
Eh' will ich dienen einem Herrn,
Mit ihm durchreisen weit und fern
Die Lande. Was treibst du für Handel?

Der Arzt spricht:

Im Land ich hin und wider wandel',
Ich bin der Arzeneien kund
Und mache kranke Leut' gesund
Von mancher Krankheit, glaube mir.

Der Teufel spricht:

Oh, da könnt' ich wohl helfen dir,
Wenn du mich nähmst zu deinem
Knechte.

Der Arzt spricht:

Sag', was mir das für Hilfe brächte?

Der Teufel spricht:

Da wollt' ich in die Reichen fahren
Und sie besitzen, wie vor Jahren —
Du müßtest mich hinausbeschwören.
Dann würde man zum Lohn verehren
Dir wohl zehn Taler oder mehr.

Der Arzt spricht:

Das wär' recht schön, bei meiner Ehr'!
Nun, wenn du willst mein Diener sein,
So gib mir drauf die Treue dein.

Der Teufel spricht:

Doch mußt du treulich mir daneben
Davon den halben Teil stets geben,
Was wir verdienen alle beide.

Der Arzt beut ihm die Hand, spricht:

Ich sag's dir zu bei meinem Eide.
Wo woll'n wir nun zuerst hinaus?

Der Teufel spricht:

Drin in der Stadt weiß ich ein Haus,
Da wohnen zwei Juden darinnen,
Die wuchernd großes Gut gewinnen
Und mit Finanz[36] und mit Betrügen
Sich Geld in ihren Beutel lügen.
Da will ich in den einen fahren;
Da aber tu nicht lange harren
Und kehre bei den Juden ein,
Damit ich kann beschworen sein;
Dann fahr' ich wieder aus alsbald.
Wir treffen uns dann hier im Wald,
Da teilst du dann den Lohn mit mir.

Der Arzt spricht:

Ist gut. Fahr' hin! Ich folge dir.

(Sie gehen beide ab. Die zwei Juden kommen herein.)

Moses spricht:

Esau, nimm her das Wucherbuch
Und darin einen Bürger such',
Der Hermann Wüstling ist genannt.
Dem ist verfallen alles Pfand;
Die Pfänder wollen wir verkaufen
Und damit mehren unsern Haufen.

(Der Jude Esau schüttelt den Kopf und sieht schielig.)

Moses spricht:

Hör', Esau! Geh' und spute dich!

Esau, der Besessene, fährt auf und spricht:

Schelm, Unflat, laß zufrieden mich!
Flieh', sonst würg' ich dich und beiße,
Mit den Zähnen dich in Stücke reiße!

(Er knirscht mit den Zähnen, ballt die Hände, als wolle er ihn überfallen.)

Moses, der Jude, spricht:

Traun, mein Esau, sag' mir an,
Hat jemand dir ein Leid getan?

[36] Wucherisches Geldgeschäft.

Esau zückt ein Messer und spricht:
Troll' dich von mir, du Teufel du,
Sonst stoß' ich mit dem Messer zu!

Der Arzt kommt:
Heil sei euch beiden überall!

Moses, der Jude, spricht:
Mein Herr, wie kommt Ihr dieses Mal
Zu rechter Zeit zu uns herein!
Ich weiß nicht, was der Vetter mein
Für wunder schrecklich Reden treibt.

Esau, der Besessene, spricht:
Ihr zwei mir ja vom Leibe bleibt!
Flugs trollt euch, sonst werd' ich euch fressen!

Der Arzt spricht:
Dein Vetter, Moses, ist besessen.
Willst du, so will ich ihn beschwören.

Moses, der Jude, spricht:
O helft, ich will euch gern verehren
An zwanzig Taler, blank und bar,
Daß nur der böse Geist ausfahr'
Und meinen Vetter lass' in Ruh'.

Der Arzt spricht:
So schweigt und hört mir fleißig zu!
Geist, ich beschwör' dich pei, pix, pax,
Bei Flederwisch, Hering und Lachs,
Daß du verfluchter Belzebock
Ausfahrest über Stein und Stock
In wildes Röhricht weit hinaus
Und eilig räumest dieses Haus!
Willst du das tun, du böser Feind?

Esau, der Besessene, spricht:
Wes zeihst du mich, mein lieber Freund,
Daß du mich treibst so schnell hinaus
Aus diesem lüstereichen Haus?
Gerüstet ist hier alles zu

Nach meinem Wunsch, ich sitz' in Ruh':
Mit Diebstahl, Wucher, Raub und Trug
Ist's bis zum First gefüllt genug.
Dein Zauberwort mit Grausen hör' ich
Und fahre gleich in wildes Röhrich.

Nachdem spricht Esau:

Mir ist, als sei ich aufgewacht.
Mein Mose, was hab' ich gemacht?
Ich bin wohl ungeschickt gewesen?

Moses, der Jude, spricht:

Mein Esau, weil du nun genesen,
So danke Gott und schweige still!
Den Arzt ich gleich bezahlen will.
Zwanzig Taler wollt' ich Euch geben,
Nun nehmt zum Dank hier dreißig eben!
Habt zu dem Dank auch Preis und Ehr!

Der Arzt nimmt das Geld und spricht:

Schickt nur nach mir, braucht Ihr mich
mehr.
Lebt wohl, und Frieden walt' im Haus.

Moses spricht:

Wir geben Euch Geleit hinaus.

(Sie gehen alle drei hinaus.)

Der Teufel kommt herein und spricht:

Laßt seh'n, ob nun mein Eidkumpan
Das Geld auch richtig teilen kann.
Dreißig Taler hat er eingenommen;
Ich bin nicht aus dem Haus gekommen,
Stand still in einem Winkel dort
Und hörte deutlich jedes Wort.
Wenn er mich mit dem Geld will äffen,
Will ich ihn tückisch wieder treffen.
Doch still, ich hör' ihn kommen schon.
Ob er wird richtig teilen den Lohn?

Der Arzt zählt die Taler und spricht:
Die zwanzig Taler haben wir.
Nimm hin, die zehn gebühren dir!

Der Teufel nimmt das Geld und spricht:
Hat dir der Jüd' nicht mehr gegeben?

Der Arzt reckt zwei Finger empor und spricht:
Nein, mein Gesell, bei meinem Leben!

Der Teufel spricht:
Gesell, wo fahr' ich nun noch hin?

Der Arzt spricht:
Schön war beim Juden der Gewinn.
Wie, wenn zur Stadt du tätest wandern
Und führest auch noch in den andern?

Der Teufel spricht:
Ja, sput' dich in der Juden Haus,
Treib' mich auch von dem andern aus!
(Der Teufel geht ab.)

Der Arzt lacht und spricht:
Ei, ei, du bist mir ohne Zweifel
Ein frummer, einfaltreicher Teufel,
Der meinen Trug nicht merken tut;
Mit dir gewinn' ich großes Gut.
Nun will ich in die Stadt hinein,
Der Jüd' wird nun besessen sein.

(Der Arzt geht ab. Die beiden Juden kommen herein. Esau führt den anderen, der mit Fäusten um sich schlägt, an einer Kette.)

Esau spricht:
Oh, wenn jetzund der Arzt doch käme,
Des Vetters Moses sich annähme
Und hülf' ihm, wie er mir getan!
Viel Geld setzt' ich zum Lohn daran.
(Der Arzt kommt herein.)

Esau, der Jude, empfängt ihn und spricht:
O Meister, jetzt kommt Ihr als Retter!
Seht, Moses, mein geliebter Vetter,

Hat die gleiche Krankheit nun wie ich.
Beschwört ihn, wie Ihr beschworet mich!
Will Euch auch dreißig Taler geben.

Der Arzt spricht:

Jawohl, so schweigt und merket eben!
Geist, ich beschwör' dich pei, pix, pax,
Bei Flederwisch, Hering und Lachs,
Daß du, du alter Belzebock,
Hinfahrest über Stein und Stock
In wildes Röhricht weit hinaus
Und eilig räumest dieses Haus!
Gib Antwort, willst du folgen endlich?

Moses, der Besessene, spricht:

Heb' dich hinweg, du Mann so schändlich,
Laß mich in Ruh' in diesem Haus!
Ein Dieb treibt mich hier nicht hinaus.
Du bist ein Dieb, hast mir verhohlen
Von dreißig Talern zehn gestohlen.
Drum darfst du dich mit mir nicht balgen.
Hinweg, denn du gehörst zum Galgen!

Der Arzt spricht:

Du böser Geist, mit solchen Dingen
Wirst einen du zum Galgen bringen!
So muß ich geh'n, in meinem Buch
Einen Spruch zu suchen, stark genug,
Dich böser Geist, zu treiben aus.

(Der Arzt geht ab.)

Der Besessene, spricht weiter:

Mich bringst du nicht aus diesem Haus,
Du Diebesdieb, du Kuharzt du;
Beschwöre mich nur immerzu!

Der Arzt kommt wieder gelaufen und spricht:

Teufel, dein altes Weib ist hier:
Sie beschied mich her zu dir.
Sie ist vom Chorgericht gekommen,

Hat Brief und Siegel mitgenommen
Und dich gewonnen beim Chorgericht;
Du mußt zu ihr, 's hilft alles nicht.
Jetzt kommt sie her. Besinn' dich eben,
Was du ihr willst zur Antwort geben.

Der Teufel spricht aus dem Besessenen:

Wie? Ist mein altes Weib gekommen,
Hat Recht beim Chorgericht genommen,
Daß ich muß wieder zu der Alten,
Um mit ihr weiter hauszuhalten?
Jawohl, jawohl, da bleib' ich nicht.
Mein Arzt, sei ledig deiner Pflicht!
Ich fahr' dahin, wiss' es, Geselle,
Und führ' am liebsten gleich zur Hölle;
Da hätt' ich wahrlich bess're Ruh'.
Ich scheide nun, ich weiß wozu.

Esau, der Jude, beschließt:

Bei diesem Schwank bleib' euch, ihr Herr'n,
Verdrießlichkeit und Undank fern,
Zur Kurzweil sollt' er nur sein gut,
Wie man jetzund zur Fastnacht tut,
Wenn wir die alten Fraun' ganz offen
Und Juden arg dabei getroffen.
Nun freu'n wir uns, daß diese Stadt,
Keine Juden in den Mauern hat,
Die diese Kurzweil hätt' verdrossen.
Wir hoffen auch, daß dieser Possen
Die alten, ehrbar frummen Frauen,
Die nur aus Neigung und Vertrauen
Den Ehemännern untertan,
Kein Ärgernis gefunden dran.
Hier sind doch ganz allein gemeint
Die bösen Fraun, die jedem feind,
Die, wenn wir Salomon nur glauben,
Der Hölle selbst den Frieden rauben.

Der Nasentanz in Gimpelsbrunn
Holzschnitt von Nikolaus Meldemann

Besser, zu hausen und zu wachen
Bei Löwen, Schlangen und bei Drachen,
Als bei 'nem Weib voll Zorn und Groll.
Wenn ihr der Kamm von Wut anschwoll,
Vergißt sie Treu' und Lieb' und Ehr'.
Doch solche Frau'n gibt's hier nicht mehr,
Die gibt es nur jenseit des Bachs,
Da treiben sie noch viel Ungemachs.
Weit weg mit ihnen! wünscht Hans Sachs[37].

Wie in diesem und vielen seiner Spiele über die Weiber, so zieht er in anderen gegen die Dummheit, gegen die Todsünden und gegen die Pfaffen los, wobei er ausnahmsweise einmal seine Derbheit bis zur Ausgelassenheit steigert und durch Unflätereien komisch wirken will.

Im „Nasentanz" tragen die Bauern und Bäuerinnen die Namen Herman Hirnlos, Ula Mistfink, Kunzel Kleienfurz, Friedel Zettelscheisz, Molkendrämel, Heinz Flegel und Eberlein Hieffendorn. In der „Rockenstube" (vom 28. Dezember 1536) weissagt ein Zigeuner

der Bäuerin:

Dies, Mutter, sag ich dir als wahr:
Noch heute wird dein Mann dich schlagen,
Du wirst ihm heimlich Geld wegtragen,
Hast einen Topf mit Geld vergraben
Und tust zuviel Gemeinschaft han
Mit dem Pfarrer und dem Kaplan.

Dem Bauer:

Du trinkst dich gerne spuntenvoll,
Du kegelst gern und kannst's nicht wohl,
Du kartest gern und hast kein Glück,
Du borgest gern, gibst nichts zurück,
Du leihest gern und zahlest nicht

[37] Nach der Übersetzung von Karl Panier (Reclam, Leipzig), Originalausgabe von Karl Goetze, Sämtliche Fastnachtsspiele von Hans Sachs, VII. Bd., Halle, 1902, S. 20 ff.

Und haderst gerne vor Gericht,
Du buhlest gern vor allen Dingen,
Man wird dir bald 'nen Bankert bringen.

Endlich der Magd:

Gar faul und liederlich du bist,
Das Fett du von der Suppe frißt,
Du stiehlst und naschst zu allen Zeiten,
Liegst zwölf Stund' auf einer Seiten
Und schläfst beim Spinnen dennoch ein;
Nie kannst du ohne Schwatzen sein;
Den Säu'n kannst du am besten kochen,
Hast wohl zweitausend Flöh' erstochen,
Hast auch fort (voriges Jahr) ein Bankert tragen,
Und was soll ich dir lang wahrsagen?
Der Bauch, der wächst dir wieder her.

Aber wenn er noch so derb auftrumpfte, so gehen doch sein Spott und seine Satire nicht über das Maß einer Strafpredigt hinaus. Er kann zornig werden, nicht aber hassen. Gutmütig lenkt er immer wieder ein, ehe seine Ausfälle Striemen ziehen. Er will durch Unterhaltung belehren, aber nicht strafen.

Um dieses Ziel zu erreichen, nimmt er, wie zu seinen Gedichten und Komödien, auch zu seinen Schwänken die ihm passend erscheinenden Stoffe auf, wo sie sich ihm bieten, heimische und eingeführte, klassische und volkstümliche.

Aber alle werden in seiner Hand zu süddeutschen Fastnachtsspielen, mit deutlichem Nürnberger Zeit- und Lokalkolorit, denen man das Ursprungsland nicht mehr anmerkt. Ob er aus dem Boccaccio oder aus altklassischen Autoren schöpft, eine gehörte Anekdote zu einem Spiel erweitert, er haucht allem Entlehnten seinen Geist ein, gibt ihm seine echt bürgerliche Biederkeit. Darum ist auch die komische Figur in seinen Schwänken nichts als ein verkappter Bürgersmann, ganz gleich, ob er sich als Ule Lapp, ein bauer

(der alte buler mit der Zauberei), als Markolf (Von Joseph und Melisso, auch König Salomon) oder als Narr wie in vielen seiner Komödien verkappt. Das war es aber gerade, was den Leuten gefiel. Sie hörten sich selbst sprechen, vernahmen anheimelnd klingende Witze, fanden die eigenen Begierden und Gelüste in den Reden vom Bretterboden herab, daher die große Beliebtheit der komischen Figur überhaupt und der Sachsschen insbesondere.

Hans Sachs hat Nürnberg zur klassischen Stätte der Fastnachtsspiele gemacht, wie er der Klassiker der Fastnachtsspiele geworden und geblieben ist. Alle seine Werke sind für das Volk geschrieben, dem er angehörte, im Gegensatz zu jenen dramatischen Arbeiten, die im protestantischen Gebiet um Luther her entstanden sind und im katholischen von den Jesuiten inspiriert waren.

Diese Dramen waren fast durchgängig lehrhaften Charakters und wurden von Schülern dargestellt.

Der bedeutendste protestantische Dichter solcher Stücke war wieder ein Süddeutscher, Nikodemus Frischlin in Tübingen (1547—1590), dessen meist lateinisch geschriebene Schulkomödien in den Jahren 1576—1585 vor dem Stuttgarter Hof zuerst aufgeführt wurden. „Ihre Komposition ist schwach, die Wahrscheinlichkeit zuweilen gröblich verletzt, die Charakteristik auf die komischen Personen beschränkt, der Dialog zerhackt und übermäßig lebhaft[38]."

Dennoch füge ich drei komische Szenen aus einer der wenigen deutsch abgefaßten Stücke Frischlins hier als Beispiel des Grotesk-Komischen in einer Schulkomödie an. Sie rühren aus der im Jahre 1590 gedruckten „Hochzeit von Kana" her[39].

---

[38] Scherer, S. 310. — [39] Deutsche Dichtungen von Nicodemus Frischlin, herausgegeben von David Friedrich Strauß. Stuttgart 1857. Litter. Verein, XLI. Publ.

Actus secundi.

Scena I.

Koch. Kellner.

Koch:

Mein Kellner, lösch du mir den Durst,
Ich will dir geben 'ne bratne Wurst.

Kellner:

Wo ist sie denn, lang mir sie her,
Ich hab nun lang gefastet sehr.
Und muß noch weiter drin aufwarten.

Koch:

Ach, wenn sie nur den Wein rechts sparten.
Das Feuer ist so riesig warm,
Macht mir 'nen Durst, daß Gott erbarm.
Eil tapfer fort, bring mir ein Glas
Mit frischem Wein, das gefällt mir bas.
Ich will die Wurst rasch zubereiten,
Laß dich von einer Flasch begleiten.

Kellner:

Kannst mir nicht ein Bescheidessen mitgeben,
Mei'm Weib käm es grad und eben,
Hast nit einen guten kalten Braten,
Den du jetzund könnt'st entraten?

Koch:

Fürwahr, es ist hier Armutei,
Nichts übrig ist, ich sag es frei.
Kann für mich selber nichts abtragen,
Womit ich füll mir meinen Kragen.
Wollt sonst schon längst nach meinem Haus
Ein Essen hab'n geschickt hinaus.
Es lugt der Küchenmeister zu nah,
Eh ich's verseh, so ist der da.

Kellner:

Desgleichen geschieht mir auch im Keller,
Da findst nichts übrig für 'nen Heller,
Bei einer Maß, wie angeschrieben.

Koch:

So viel ist dir doch überblieben,
Daß du kannst meine Bitt gewähren.

Kellner:

Das will ich jetzund tun gar gern.

Koch:

Wir müssen was zum Vorrat halten,
Nach aller unser Sach gestalten,
Und wenn dann Braut und Bräutigam
Zu Bette gehn, daß wir zusamm
Einen guten Schlaftrunk haben
Mit andern Brüdern und nassen Knaben,
Und schlafen dann am hellen Morgen.

Kellner:

Ich aber steh in bangen Sorgen,
Der Wein, der möcht zu früh ausgehn.

Koch:

Laß den Bräutigam nach Wein aussehn.
Hat nicht der Bäck' im Laden Brot?
Der Bräutigam mag leiden Not.
Ich hab einen ganzen Korb versteckt.

Kellner:

Und ich zehn Maß Wein verdeckt.
Doch keiner dem andern wehren soll.

Koch:

Sei unbesorgt. Gehab dich wohl.

Kellner:

Sieh da, der Küchenmeister kummt,
Was der wohl wieder bei sich brummt.

Actus secundi.

Scena II.

Kuchenmeyster, Koch vnd Keller.

Küchenmeister:

Was steht ihr hier so müßig beid,
Gab ich euch nicht ein andern Bescheid?

Koch:

Ich klagt ihm da, wie mir ausgeh
Das Holz, daß ich schier mit Schand besteh,
Da gab er mir 'nen guten Rat.

Kellner:

Ich klagte ihm, wie ein Unflat
Mir hat einen Possen hier gemacht
Vor die Kellertür, daß alles lacht.

Küchenmeister:

Klagen gibt es hier mit nichten,
Du kannst die Klag wo anders anrichten,
Geh hin und schenk den Gästen ein.

Kellner:

Ach Gott, hätt ich nur bessern Wein
Und wären nur nicht die Fässer leer,
Und wollt auftragen noch viel mehr.

Küchenmeister:

Du Koch, richt an den andern Gang.

Koch:

Fürwahr, Ihr machet mir schier bang,
Ich hab in diesen Hochzeitssaal,
Doch alles geliefert auf einmal.

Küchenmeister:

Lang her den Braten von dem Spieß,
Und diesen Hasen nicht vergiß,
Richt auch den gelben Pfeffer an,
Die Pflaumen sollen beim Braten stahn.
Du bist ein Koch, mach alles recht,
Es sei gleich köstlich oder schlecht (schlicht).
Ich will den Gästen sprechen zu.

Koch:

Das alles verrichte ich im Nu.

Küchenmeister:

Das ist ein Koch, wer viel von hat,
Und nicht viel Speis an seiner Statt,

Abzutragen und zu stehln,
Dem wirds an allen Orten fehlen.
Kann nichts als auf die Finger sehn,
Und muß wahrhaftig eingestehn,
Wenn ich die Speis gleich schließ ein,
Sie würden doch gestohlen sein.
Ihr Diener hebt auf, gebt frische Teller,
Schenk du da ein, marsch in den Keller!

Actus quarti.

Scena I.

Koch, Keller.

Koch:

Kellner, wie schmeckt dir diese Wurst?

Kellner:

Gar wohl, hast du noch großen Durst?

Koch:

Ach Gott, was fragst. Wenn ich dich siech,
Von Stunde an da dürstet mich,
Und hab fürwahr, eh ich mich setzte,
Ein' Darm, der will, daß ich ihn netze.

Kellner:

Wie schmeckt dir aber dieser Wein?

Koch:

Gar wohl, er könnt nicht besser sein.

Kellner:

Doch war er Wasser vor einer Stund,
Wie ich es oben am Brunnen fund.

Koch:

Hast auch vielleicht gelernt die Kunst,
Die ich bei Wirten finde sunst?
Die können Wein aus Wasser machen,
Ich versteh mich auch auf diese Sachen.
Ich lag neulich in einer Herberg hie,
Da sah ich, was ich gesehn sonst nie.
Der Wirt ein Schaff mit Wasser nahm,
Und ich ohngefähr dazu kam,

Schlich ich ihm nach in den Keller 'nein,
Da füllte er es zu dem Wein.

Kellner:

Man muß die starken Wein so baden,
Damit sie nicht den Köpfen schaden,
Sonst wenn man s' will so stark einschenken,
So werden dann die Köpf' sich senken.
Mit diesem hat's aber 'ne andre Gestalt.

Koch:

Wie denn? Bericht mir darüber bald.

Kellner:

Den Wein hab ich geschöpft aus dem Bronnen,
Aus dem sonst Wasser kam geronnen.

Koch:

Wie ist daraus geworden Wein?

Kellner:

Das will ich dir erzählen fein.
Er war bei den Gästen geladen hie,
Du hast wohl ihn gesehen nie.
Jesus von Nazareth wird er genannt,
Sein Nam, der ist sonst wohlbekannt.
Der hieß mich diese Krüge füllen
Mit Wasser. Ich tat seinen Willen.
Da wurde auf sein Wort allein
Aus solchem Wasser dieser Wein.
Was hältst du nun von diesem Mann?

Koch:

Fürwahr, 'ne große Kunst der kann.
Wenn er mich's lehrt auf mein Begehrn
Und wollt mir diese Bitt gewährn,
Daß ich aus Wasser machte Wein,
Ich wollt auf Erd' nicht reicher sein.

Kellner:

Das wär nicht gut, du würdest stolz,
Und würdest nicht fragen viel nach Holz
Und kochtest mir kein Suppen mehr.

Koch:

Das sag ich dir, bei meiner Ehr.
Sieh da den Küchenmeister gehn,
Er hat 'nen Rausch, kann kaum stehn.

Mit dem Übergang vom fünfzehnten zum sechzehnten Jahrhundert treten die Volksschauspiele, die von allen Ständen, Geistlichen, Adeligen, Bürgern und Bauern, Schulmeistern und Schülern aufgeführt werden, vor einer gewerbsmäßigen Schauspielkunst zurück[40]. Schon in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts war es bei den Aufführungen der Schüler und der Zünfte in Deutschland vornehmlich auf Gelderwerb abgesehen. Eintrittsgeld wurde erhoben und die Darsteller erhielten Entlohnung. In diesem Zeitraum kam es immer häufiger vor, daß eine Bürgergesellschaft, die sich ein paar Stücke einstudiert hatte, in der Nachbarschaft ihrer Heimat umherzog. 1574 spielte in München der Augsburger Meistersinger Daniel Hotzmann. Zur Frankfurter Herbstmesse 1585 kamen Nürnberger Bürger, die, wie es scheint, dort ausschließlich Hans Sachssche Stücke zur Darstellung brachten[41].

Italienische, niederländische und französische Schauspieler zogen zu den deutschen Regenten und in die Reichsstädte. An den Höfen von Wien und München traten im Jahre 1568 Italiener auf, früher schon in Nördlingen und Straßburg. In Erzherzog Ferdinand II. „Schöner Komödie speculum vitae humanae, auf deutsch ein Spiegel des menschlichen Lebens genannt", die 1589 am Hofe des Dichters in Innsbruck aufgeführt wurde, sind italienische Narren beschäftigt. Ägidius Albertinus, herzoglich bayerischer Hofsekretär, der den spanischen Schelmenmann nach Deutschland brachte, läßt seinen Landstörtzer „Gusman von Alfarche, genannt Picaro" mit den umziehenden neuen Komödianten zusammenkommen und von ihnen berichten: „Die waren von allen Nationen, teils Franzosen, teils Engländer,

[40] Janssen, VI. Bd., S. 400. — [41] Prof. Dr. W. Creizenach, Die Schauspiele der englischen Comödianten (Nat. Litt., 23. Bd.), S. 2.

teils Niederländer, teils Italiener. Ihre Musik und Komödien gefielen mir ausbündig und dermaßen wohl, daß ich mich zu ihnen verfügte und mit ihnen akkordierte, daß sie mich in ihre Gesellschaft aufnahmen; denn ich konnte gut Italienisch, Spanisch, Lateinisch und halb gebrochenes Teutsch reden, benebens schlug ich trefflich wohl der Lauten und vertrat einen spanischen Schalksnarren mit seinen Kitarren, und konnte artlich drein singen, tanzen und springen." Es waren vier Komödianten, die „gute Historien agieren und benebens lächerliche Bossen und Gaukelspiel verrichten, bossierliche Schnacken rissen, und von einem Ort zum andern umziehen[42]."

Schon dadurch, daß sie ohne weiteres einen Dilettanten als Hauptdarsteller annahm, wird diese Truppe als eine jener Schmieren gekennzeichnet, die im siebzehnten Jahrhundert Deutschland unsicher machten.

Von solchen Wandertruppen, richtigen Landstreichern, heute Schauspieler, morgen Quacksalber, Kuppler, gelegentlich auch Diebe und Räuber, unterschieden sich die seit 1590 in Deutschland auftauchenden sogenannten englischen Komödianten.

Zuerst kamen Artisten, nämlich Fiedler, Pfeifer, Trompeter und Gymnastiker über den Kanal. Sie zogen bereits 1585 Schauspieler nach sich und mit diesen kam der berühmte englische Clown, William Kemp. Durch ihn wurde die englische und damit die Bühnenkunst überhaupt von einem ihrer hervorragendsten Vertreter in Deutschland eingeführt.

Kemp, eine Zeitlang der Clown der Shakespeareschen Truppe, hat nachweislich den Peter in Romeo und Julia und wohl auch manchen anderen aus der stattlichen Reihe der Shakespearischen Narren zur Darstellung gebracht. Man vermutet, daß Shakespeare auf diesen Clown anspielte, wenn er sich im Hamlet gegen die Improvisationen wendet, denn die Zeitgenossen loben Kemps Improvisations-

[42] S. 284 f. bei Janssen, VI. Bd., S. 401.

talent über alle Maßen. Er wird es sich kaum haben nehmen lassen, auch in Shakespearischen Stücken Verdrehungen und Zusätze anzubringen[48].

Kemps und noch andere Gesellschaften kehrten aber bald wieder in die Heimat zurück. Erst von 1592 an werden die Engländer ständige Gäste in Deutschland, wo sie erst in ihrer Muttersprache, bald aber in deutscher Sprache spielten.

Ihr Spielplan umfaßte neben den Werken ihrer großen heimatlichen Dichter noch zahlreiche minderwertige Tragödien, Tragikomödien, Komödien und Possen mit dem lustigen Clown, der für Deutschland auf den niederländischen Namen Pikelhering getauft wurde. Der älteste erhaltene Theaterzettel aus jener Zeit gibt interessante Einblicke in das Wesen der damaligen Schauspielkunst.

„Zu wissen sey jederman, daß allhier ankommen eine gantz newe Compagni Comoedianten / so niemals zuvor hier zu Lande gesehen / mit einem sehr lustigen Pickelhering / welche täglich agirn werden / schone Comoedien / Tragoedien / Pastorellen / (Schäffereyen) vnd Historien / vermengt mit lieblichen und lustigen interludien / vnd zwar heut Mittwochs den 21. Aprilis werden sie praesentin eine sehr lustige Comoedi genannt.

Die Liebes Süßigkeit verändert sich in Todes Bitterkeit. Nach der Comoedi soll präsentirt werden ein schön Ballet vnd lächerliches Possenspiel.

Die Liebhaber solcher Schauspiele wollen sich nach Mittags Glock 2. einstellen vffm Fechthauß / allda vmb die bestimbte Zeit praecise soll angefangen werden."

Unter den in Deutschland aufgeführten englischen Dichtern finden sich, nach Creizenach: John Still, Bischof von Bath († 1607), mit Gammer Gurtons needle; Robert Wilmot, George Peel, Christopher Marlow, dessen Faust in Graz, Dresden, Prag, Hannover, München und Weimar zur Darstellung kam. Dann Thomas Kyd († etwa 1594), Robert

[48] Creizenach, S. III.

Greene, Henry Chettle, George Chapman († 1634), Thomas Dekker († ca. 1640), Thomas Heywood († ca. 1650), William Houghton, John Day, John Marston, Beaumont und Fletcher, Philipp Massinger, John Ford, Henry Glapthorne, Lewis Sharpe und natürlich Shakespeare.

Man spielte die meisten seiner Dramen und Komödien, mit besonderer Vorliebe die Rüpelszenen, die wahrscheinlich als selbständige Stücke zur Darstellung kamen. Verbürgt ist dies vom Handwerker-Zwischenspiel im ‚Sommernachtstraum'. Wie aus einer Beschreibung von Johannes Rist in seiner Schrift „Die aller Edelste Belustigung Kunst- und Tugendliebender Gemüther . . ." (1666) hervorgeht, hatten sich die Engländer mit der Shakespeareschen Derbheit nicht begnügt und zum Schluß noch eine allgemeine Prügelei dazu gedichtet. Die Rolle der Thisbe wurde dem bärtigen Pickelhering zuteil, was die groteske Wirkung auf die Spitze getrieben haben mag.

In welcher Weise die englischen Komödianten die Tragödien ihres großen Landsmannes den Deutschen mundgerecht machten und durch Zwischenspiele unterbrachen, mögen die hier mitgeteilten Szenen zeigen.

Die erste ist der Tragoedia „Der bestrafte Brudermord oder: Prinz Hamlet aus Dänemark" entnommen.

Hamlet hat den hinter der Tapete lauschenden Corambus, den Polonius Shakespeares, im Zimmer der Königin niedergestochen. Der Geist schreitet über die Szene, Hamlet ist abgestürzt und die Königin folgt ihm mit den Worten: „Ich will hingehen und mich aufs höchste bemühen, wie ich meinen Sohn wieder zu seinem vorigen Verstand und Gesundheit helfen kann."

Die Spannung der Zuschauer hat den Höhepunkt erreicht, da wird sie nach englischem Rezept durch die Groteske abgerissen. Jens, ein Bauer, der Hofnarr Phantasmo und Ophelia, die Tochter des Hofmarschalls Corambus sind nun die handelnden Personen.

Titelkupfer einer im Jahre 1670 in Frankfurt a. M.
erschienenen Sammlung von Lustspielen
Links die Komiker

Szene VII.

Jens (allein): Ich bin lange nit zu Hof gewesen, um meine Zinsen abzugeben. Ich befürchte, wo ich werde hinkommen, ich werde müssen ins Loch kriechen. Könnt ich nur einen guten Freund finden, der ein gutes Wort für mich redete, damit ich nicht abgestraft werde.

Szene VIII.

Phantasmo.

Phantasmo: Alles gehet zu Hofe anjetzo wunderlich zu. Prinz Hamlet ist toll, die Ophelia ist auch toll; in summa, es geht ganz wunderlich daher, daß ich auch fast Lust habe, hinweg zu laufen.

Jens: Potz tausend, da sehe ich meinen guten Freund Phantasmo, ich hätte keinen besseren antreffen können, ich muß ihn bitten, daß er ein gutes Wort vor mich redet. Glück zu, Herr Phantasmo!

Phantasmo: Großen Dank! Was ist dein Begehren, Herr Bauer?

Jens: Ei, mein Herr Phantasmo, ich bin lange nicht zu Hofe gewesen und bin viel schuldig, darum bitte ich Euch, Ihr wollet doch ein gutes Wort vor mich einlegen, ich will Euch auch einen guten Käs spendieren.

Phantasmo: Was? Meinst du Flegel, daß ich bei Hofe nichts zu fressen habe?

Szene IX.

Ophelia (toll).

Ophelia: Ich laufe und renne und kann doch mein Schätzchen nicht antreffen. Er hat mir Boten geschickt, ich soll zu ihm kommen, wir wollen Hochzeit machen, ich habe mich schon angezogen. Aber da ist mein Liebchen! Siehe, bist du da, mein Lammchen? Ich habe dich so gesucht, ja, gesucht hab ich dich. Ach, gedenke doch, der Schneider hat mir meinen kattunen Rock ganz verdorben. Siehe, da hast du ein schönes Blümchen, mein Herz!

Phantasmo: Der Teufel, wer nur von ihr weg wäre. Sie meint, ich sei ihr Liebster.

Ophelia: Was sagst du, mein Liebster? Wir wollen miteinander zu Bette gehen, ich will dich ganz reine waschen.

Phantasmo: Ja, ja, ich will dich wieder einseifen und auch auswaschen.

Ophelia: Höre, mein Liebchen, hast du dein neues Kleid schon angezogen? Ei, das ist schön gemacht, recht auf die neue Mode.

Phantasmo: Das weiß ich ohnedem wohl . . . . (Hier sollen Extempores eingefügt werden.)

Ophelia: O potz tausend, was hätte ich bald vergessen? Der König hat mich zu Gaste gebeten, ich muß geschwinde laufen. Siehe da, mein Kutschchen, mein Wägelchen. (Ab.)

Phantasmo: O Hekate, du Königin der Hexen, wie bin ich so froh, daß dies tolle Ding weg ist. Wäre sie länger geblieben, ich wäre mit toll geworden. Ich muß nun gehn, ehe das närrische Ding wiederkommen wird.

Jens: O barmherziger Herr Phantasmo, ich bitte meiner nicht zu vergessen.

Phantasmo: Nun komme nur mit, Bruder Hundsfott, ich will sehen, daß ich dir bei dem Ober-Einnehmer zurechte helfe. (Gehn ab.)

Der König mit Hamlet, Horatio und zwei Dienern kommen. Hamlet entschuldigt seine „Mordtat" an Corambus, die ihm der König scheinbar verzeiht. Er befiehlt ihm, sich in Begleitung von zwei Dienern nach England zu begeben. Diesen Dienern wird von dem König befohlen, Hamlet umzubringen oder, „wo aber dieser Anschlag nicht möchte von statten gehn", ihn in ein sicheres Gewahrsam zu schaffen, aus dem er nie wieder nach Dänemark zurückkehren könne. Hamlet reist mit den beiden Banditen ab und wieder kommen Ophelia und Phantasmo.

Szene XI.

Phantasmo. Ophelia.

Phantasmo: Wo ich gehe oder stehe, da läuft das elementische Mädchen, die Ophelia, aus allen Winkeln mir nach; ich kann keinen Frieden vor ihr haben, sie sagt allezeit, das ich ihr Liebster bin, und ist doch nicht wahr. Wenn ich mich nur verstecken könnte, damit sie mich nicht finde. Nun wird der Henker wieder los werden; da kommt sie schon.

Ophelia: Wo mag mein Liebchen sein? Der Schelm will nicht bei mir bleiben, er läuft immer vor mir weg. — Aber siehe, da ist er. Höre, mein Liebchen, ich bin bei dem Priester gewesen, der will uns noch heute zusammen kopulieren; ich habe alles zu der Hochzeit fertig gemacht. Ich habe Hühner, Hasen, Fleisch, Butter und Käse eingekauft; es mangelt nichts mehr, als daß die Musikanten uns zu Bette spielen.

Phantasmo: Ich muß nur ja sagen. Komm denn, wir wollen miteinander zu Bette gehen.

Ophelia: Nein, nein, mein Püppchen, wir müssen erstlich miteinander zur Kirche gehen, hernach wollen wir essen und trinken, und dann wollen wir tanzen — ach, wie wollen wir uns lustig machen!

Phantasmo: Ja, es wird lustig hergehen; es werden wohl drei von einem Teller essen.

Ophelia: Was sagst du? Willst du mich nicht haben, so will ich dich auch nicht haben. (Schlägt ihn.) Siehe dort, dort ist mein Liebchen, er winkt mir. Siehe da, welch ein schön Kleid er an hat; siehe, er will mich zu sich locken, er wirft mit einem Röslein und Lilien auf mich zu; er will mich in seine Arme nehmen, er winkt mir, ich komme, ich komme. (Ab.)

Phantasmo: Bei der Nähe ist sie nicht klug, aber weit davon ist sie gar toll. Ich wollte, daß sie aufgehängt wäre, so könnte mir das Rabenaas so nicht nachlaufen. (Ab.)

So widerlich dem modernen Gefühl die Roheiten dieser Zwischenspiele erscheinen, dem Publikum des siebzehnten Jahrhunderts waren sie unentbehrlich. Das gewaltsame

Herausreißen aus der Stimmung, der Gegensatz von höchster Tragik zu niedrigster Komik, war den Zuschauern eine willkommene Abwechslung, durch die die Wirkung der Clownszene einerseits erhöht, andererseits auch die Spannung auf die nun folgenden ernsten Szenen gesteigert wurde. Daß Ophelia zu einer komischen Figur entwürdigt ist, wird dadurch erklärt, daß man im Wahnsinn nichts als Narrheit sah und den Geisteskranken als Sträfling im Narrenkotter verkommen ließ, ohne an ärztliche Hilfe zu denken.

Weit leichter als mit derartigen, dem Drama aufgezwungenen grotesken Einschiebseln wird sich der moderne Geschmack mit den Clownszenen im Lustspiel befreunden. Die Ausgelassenheit springt hier nicht aus dem Rahmen und an den Schuß Roheit sind wir nun schon gewöhnt und übersehen ihn gerne, um so mehr, als diese Derbheit bereits alles Fremde abgestreift hat und echt deutsch geworden ist. Der englisch-holländische Pickelhering hat sich nunmehr mehr dem deutschen Geschmack angepaßt. Bald soll er auch seinen fremden Namen verlieren. Ein echt deutscher Hanswurst, wie aus einem Fastnachtsspiel geschnitten, präsentiert sich schon in der Komödie „Tugend- und Liebesstreit Freuden-Spiel" der englischen Truppen, die in einiger Verwandtschaft mit Shakespeares „Was ihr wollt" steht, da beide aus derselben Quelle geschöpft sind, aus Barnabas Riches Novellensammlung „Riche his Farewell to Militarie profession etc." (Riches Abschied vom Kriegshandwerk), gedruckt 1581[44].

Shakespeares Viola heißt hier Silla. Sie ist dem Apolonius, „Herzog von Venedig", vom Hofe ihres Vaters, des Königs von Cypern, gefolgt und sucht nun, als Mann gekleidet, in den Dienst der Geliebten zu treten. In Venedig angekommen, trifft sie auf den wunderlich geputzten Pickelhering.

Pickelhering: Bin ich nun nicht ein prav Kerl worden; gelt ihr Jungfern, ich gefall euch sind der Zeit, das meine

[44] Creizenach, S. 55f.

Mutter die Seele ausgefahren, hab ich ihre Kastn eröffnet und ein gantz Hauffen Geld gefunden, daß ich mich jetz auch als dreckschaffener Cavalier halten kan. Jetz bin ich nun willens worden, mir ein Weib zu nehmen, gehe derowegen auff Freyers Füßen. Ist nun ein Rabenäßgen hier, die mich haben will, so sage sie ja, denn ich bin jetzt zu käuff. Nun, will sich keine melden? Jetz ist's noch Zeit, eh es mich wieder gereut. (Gehet spazieren.)

Silla: Ist mir recht, so ist dies des Herzogs närrischer Diener. Ich will mich stellen, als ob ich ihn nicht kennte, sondern vor einen großen Herrn ansehn. Vielleicht kann er mir zu meinem Vorhaben dienen. Gnädiger Herr!

Pickelhering (siehet Sillam an).

Silla: Gnädiger Herr!

Pickelhering: Gnädiger Narr, dacht ich, aber ich muß meinen Respekt in acht nehmen. Was willst du Jung, wer hat dir befohlen, mich anzureden? Und was machst du hier an diesem Ort? Weißt du wohl, daß der Herzog nägst hier sein Zimmer hat, und was begehrst du von mir?

Silla: Gnädiger Herr, die Jugend, die mich verleitet, fremde Länder zu besuchen, hat mich auch, aber zu meinem Unglück, in Venedig gebracht, und weil ich von etlichen leichtfertigen Dieben alles des Meinen bin beraubet worden, werde ich gezwungen, meine fernere Reise einzustellen und mich bey einem vornehmen Herrn um Dienst zu bewerben. Und weil Euer Gnaden — — —

Pickelhering: Der Kerl macht mich bald toll mit dem Quacken.

Silla: Ohne Diener eben hier an den Ort seynd kommen, und ich dieselben für einen wackern Cavalier ansehe — — —

Pickelhering: Ja das bin ich auch!

Silla: Als wüntsche ich von Herzen, wenn Sie etwan eines Pagen von nöten hätten, daß Sie mich doch in Ihren Dienst aufnehmen wollten. Es sollte Euer Gnaden von mir sowohl bei Tag oder Nacht fleißig aufgewartet werden.

Pickelhering: Was anlanget die Aufwartung bei Tage, die möchst du wohl bei mir verrichten können, aber des Nachts muß ich eine schöne leckere Hullepulle haben.

Silla: So wollte ich mich dann befleißigen bei Tag mein Bestes zu tun.

Pickelhering: Ja, es ist wohl an dem, ich bin willens, itzliche Pagen und Laqueien anzunehmen, ich will dich probieren; wenn du mir gefällst, kannst du leicht bey mir in Dienst kommen. Aber wie ist dein Nam?

Silla: Mein Name ist Silvius, gnädiger Herr!

Pickelhering: Gnädiger Herr! Der Kerl macht, daß ich vor Lachen in die Hosen scheiße. Silvius ist dein Nam. Von wannen bist du gebürtig?

Silla: Aus Cypern.

Pickelhering: Was kannst du aber, wormit du einem großen Herrn, als ich bin, dienen kannst?

Silla: Ich verstehe etwas von der Musika.

Pickelhering: Auf was Instrument kannst du dann?

Silla: Ich verstehe etwas auf der Viol di gamba, auf der Laute, auf der Zither, auf der Harpfe, auf der Flöte, und hab auch ein gut Fundament auf dem Spinett zu spielen.

Pickelhering: Was? Seynd das Instrument, einen großen Herrn damit lustig zu machen? Weg mit diesen Lappereyen. Es seyn Bauren Instrument und gehören in die Schenke vor die Bauren-Knechte. Aber kannst du nichts auf der Sackpfeifen, auf dem Rumpelpoth, auf der Strohfiedel, auf der Leyer, auf der Maultrommel, auf dem polnischen Bock?[45] Das seynd Instrumenta für einen großen Herrn!

Silla: In Cypern brauchen die Bauren solche Instrumente.

Pickelhering: Und in Venedig die großen Narren, ey Herr, potzelement, ich hätte mich bald versprochen. Aber komme hier!

Silla: Was beliebt Euer Gnaden?

[45] Sackpfeife, Rumpelpoth, polnischer Bock = Dudelsack.

Pickelhering: Meiner Gnaden beliebt, daß du sollst dein Maul auf und den Ars zumachen, denn wenn ich dich kaufe, muß ich auch wissen, wie alt du bist.

Silla: Gnädiger Herr, bey mir sieht man den Pferden ins Maul.

Pickelhering: Und bey mir den Eseln, drumb mache auf. So die Zähne stehn noch gut, du hast noch nicht verschoben. Höre hier Jung, weißt du auch wohl, wer wir seyn und bey weme du in Diensten kommst?

Silla: Nein. Denn ich kenne Euer Gnaden nicht weiter als ich Sie gesehen habe.

Pickelhering: So wisse denn, daß ich des Herzogs von Venedig sein Bruder bin!

Silla: So bitte ich untertänigst umb Pardon, wo ich mich zu kühn gegen Euer Durchlaucht gemacht habe.

Pickelhering: Du hast unsern Pardon schon, nun so gehe hinter mich. (Pickelhering gehet auff dem Theatro herumb, Silla hinter ihm, indem (so oft) sich Pickelhering umbsiehet, machet Silla einen reverentz).

Pickelhering: Jung, was war das?

Silla: Es war ein Reverenz vor einen großen Herrn.

Pickelhering: War das ein Reverenz für einen großen Herrn? Vor einen Narren magst du sagen. Geschwind noch einmal hinter mir. (Wieder wie zuvor.)

Pickelhering: O Jung! Ärger und ärger. Fort, gehe du voran, ich will dir weisen, wie du einen Reverenz machen sollst.

Silla: Ey, ich bitte Euer Durchlaucht, scherzen nicht so mit ihrem Diener.

Pickelhering: Geschwind, sag ich, Schelm, geh du voran. (Silla geht voran, Pickelhering hinter ihr. Silla sieht sich um und Pickelhering macht wunderliche Sprünge und einen Reverenz.)

Pickelhering: Gib wohl Achtung, auf welche Manier mußt du einen Reverenz vor einem großen Herrn machen. Nun folge mir nach. (Pickelhering wieder voran. Silla hinter

ihm. Pickelhering hat eine Spießrute und dreht sich immer jählings herum und schlägt auf Silla.) Hinter mich, hinter mich, Jung, (Pickelhering läßt die Hosen fallen im Gehen) geschwind, Jung, die Hosen auf! (Läßt den Hut fallen.) Den Hut auf, den Hut auf! Jung, hinter mich! (Pickelhering treibt seine Possen. Der Herzog kommt. Pickelhering aber läuft mit Silla immer auf dem Theatro, stellet sich, als sähe und hörte er den Herzog nicht.)

Scena 6.

(Apolonius kombt.)

Apolonius: Was hat dieser leichtfertige Schelm mit diesem jungen Menschen vor! Pickelhering! — Pickelhering! — — Wie? Hörst du, leichtfertiger Schelm, mich nicht?

Pickelhering: Fort, Jung, hinter mich!

Apolonius: Ich sage, leichtfertiger Vogel, was hast du vor?

Pickelhering: Hier exerziere ich meinen Pagen. Fort, Jung, hinter mich, geschwind einen Reverenz. (Silla macht einen Reverenz.)

Apolonius: Jung, komm hierher!

Pickelhering: Und ich sage dir, Jung, bleib stehn!

Apolonius: Und ich sage dir, laß ihn herkommen!

Pickelhering: Und ich rate dir, du bleibst stehn!

Apolonius: Bin ich nicht dein Herr?

Pickelhering: Und bin ich nicht auch sein Herr? Geschwind, Jung, hinter mich! — Kehre dich um — knie nieder — — steh wieder auf! — —

Apolonius: Ich muß dem ungeschliffenen Esel nur gute Worte geben, denn mit bösen kann ich ihn doch nicht zurecht bringen. Ei, Monsieur Pickelhering, ich bitte, er vergönne doch seinem Pagen ein paar Worte mit mir zu reden.

Pickelhering: Das wäre eine Wurst, wenn sie gebraten wäre. Ja, wenn wir großen Herren mit Bitten etwas von-

Ein moderner Malvolio: H. Beerbohm-Tree
Zander & Labisch phot.

einander begehrten, so kann man's wohl zulassen. Jung, sieh, das ist der Herzog...

Silla (heimlich): Ach, ich kenne ihn allzu wohl.

Pickelhering: Unser Bruder. Gehe hin, mache eine Reverenz, als wenn du von uns kämest. Rede mit ihm, aber nicht mehr als drei Worte, zwei Silben, einen Buchstaben. Nicht mehr, aber auch nicht weniger.

Silla: Ich werde Euer Durchlaucht Befehl nachkommen. (Ach, wie bebet mein Herz!)

Apolonius: Sage mir, junger Mann, wie bist du an diesen Toren geraten?

Silla: Gnädiger Herr, weil ich — — — (Pickelhering hält ihm mit der Hand das Maul zu.)

Pickelhering: Komm her, Jung, du hast schon allzuviel geredet.

Apolonius: Ich schwöre dir, wofern du ihm nicht vergönnen wirst, ihn ausreden zu lassen, so werde ich dich nach der Küche schicken.

Pickelhering: Herr Herzog, hat denn ein Herr nicht die Macht, seinem Diener zu befehlen?

Apolonius: Ja freilich, und deshalb befehl ich dir, diesen Menschen mit mir reden zu lassen.

Pickelhering: Höre, Jung, so gehe denn und rede mit ihm so lang du willst.

Apolonius: Sag uns, Jüngling, von wannen du bist, wie ist dein Name und wie kommst du zu diesem einfältigen Menschen?

Silla: Mein Name, gnädigster Herr, ist Silvius und ich bin gebürtig aus dem Königreich Cypern und weil ich durch Räuberei um all das Meine gekommen bin, habe ich mich jetzt in Dienst bei diesem Kavalier begeben.

Apolonius: Kavalier, sagst du? Kabeljau magst du sagen. Der ist unser Hofnarr, unser Schmarotzer, unser Tellerlecker und kurzweiliger Rat.

Pickelhering: Herr Herzog, Ihr habt's recht gemacht. Und ich hab ihm gesagt, Ihr wärt mein Bruder.

Apolonius: Geh du Bärnhäuter geschwind von hier, ehe ich meinen Zorn an dir auslassen.

Pickelhering: Aber soll ich denn meinen Pagen nicht mit mir nehme?

Apolonius: Willst du gehn oder — — — —?

Pickelhering: Nun adieu, adieu — — — (abit).

War die Figur des Narren eine stehende, so gilt dies aber weder von seinem Namen noch von seiner Kleidung. Sackville nannte sich John Bouset, nach dem Posset, einem in England beliebten Getränk aus Milchrahm mit Bier oder Wein, Gewürzen und Zucker, Spencer, Hans von Stockfisch. Sogar der Name Wursthänseln findet sich 1597 in der Sackvillschen Truppe, wahrscheinlich nach Hans Sachs, in dessen „Wiltbad" ein Wursthans als lustiger Diener eines Edelmannes vorkommt[46].

Von diesem Wursthänsel berichtet Marx Mangoldt in einem Gedicht „Marckschiffs Nachen, darin nachgeführet wirdt, was in dem nächst abgefahrnen Markschiff auß geblieben: verpichet vnd auffs beste verkeult mit Naupentheuerlichen Schwenken vnd Bossen (1597)", in dem sich noch andere interessante Mitteilungen über die englischen Komödianten vorfinden:

Als die Fechtschul hatt ein Endt,
Da war nun weiter mein Intent,
Zu sehen das Englische Spiel,
Davon ich hab gehört so viel.
Wie der Narr drinnen, Jan genennt,
Mit Bossen wer so excellent:
Welches ich auch bekenn fürwar,
Daß er damit ist Meister gar.
Verstellt also sein Angesicht,
Dass er keim Mensch gleich mehr sicht.
Auf Tölpisch Bossen ist sehr geschickt,
Hat Schuch, der keiner jhn nicht trückt.
In sein Hosen noch einr hett Platz,

[46] Creizenach, S. XCVII.

Hat dran ein vngehewren Latz.
Sein Juppen jhn zum Narren macht,
Mit der Schlappen, die er nicht acht
Wann er da fängt zu löffeln an,
Vnd dünckt sich seyn ein fein Person.
Der Wursthänsel ist abgericht,
Auch zimlicher massen, wie man sicht:
Vertretten beyd jhr Stelle wol,
Den Springer ich auch loben soll,
Wegen seines hohen Springen,
Vnd auch noch anderer Dingen:
Höfflich ist in all seinen Sitten,
Im tantzen vnd all seinen Tritten.
Daß solches fürwar ein Lust zu sehen,
Wie glatt die Hosen jhm anstehen,
Welche mit Fleiß so zugericht,
Daß man was zwischen Beinen sicht:
Darnach etwan pflegen zu schawen,
Glüstige Weiber vnd Jungfrawen.
Wie dann eine am Fenster stundt,
Die solches nicht verbergen kundt:
So gnaw drauff s Gsicht wendt, daß man spürt,
Daß sie bestürtzt war, vnd verführt.
Ich glaub daß es ein frembde war,
Welche jhr Kleydung anzeigte zwar.
Ihr bestes Kleinod sie dran hieng,
Daß er nach jhrem Willen spreng.
Aber ich halt jhrs leicht zu gut,
Dann er so runde Springe thut.
Ist sonst auch wohl proportionirt,
Sein langes Haar jhn auch was ziert.
Aber ein Kunst, die fehlt jhm noch,
Vnd spreng er noch einest so hoch.
Welch wol diente zu seinen Sachen,
Wann er sich kündt vnsichtbar machen.

Noch mehr Gelt er verdienen möcht,
Dann nicht alle, versteht mich recht,
Hineyn zu diesem Spiele gehen,
Die lustigen Comedien zsehen,
Oder der Music vnd Seiten spiel,
Zu gefallen, sonder jhr viel
Wegen deß Narren groben Bossen,
Vnd deß Springers glatten Hosen.

Die kurzen Angaben Marx Mangoldts über die Tracht des Clowns werden anderweitig ergänzt. Nach dem Titelbild eines politischen Pamphletes „Gespräch zwischen dem Englischen Bickelhäring und Frantzösischen Schampetasen (Jean Pottage) über das schändliche Hinrichten Königlicher Majestät in England, Schottland, und Ireland", beschreibt sie Loffelt im Shakespeare-Jahrbuch[47]: „Sein Anzug hat etwas Militärisches; er erinnert uns an den Bramarbas Pistol und an Ben Jonsons Kapitän Bobadill. Sein Hut ist wie ein Tiroler Hut, aber zweimal so hoch und mit zwei langen Hahnenfedern geschmückt. Er trägt eine kurze, eng sitzende Jacke mit großen Knöpfen und niedere Schuhe; ein kurzes Schwert vervollständigt seinen Anzug."

Auf dem Einblattdruck mit dem Spottbild auf den Winterkönig trägt der Pickelhering ein unförmiges Barett mit einem Fuchsschwanz, eine halblange, schlotternde Jacke mit großen Knöpfen, Strumpfhosen, zu große, dem Gegner leicht an den Kopf zu schleudernde Schuhe.

Im „Buhler und Buhlerin" von Herzog Heinrich Julius von Braunschweig[48] werden die einzelnen Bestandteile des Clownanzuges aufgezählt. Johan Bouset, Josephs Hausknecht, fragt Dina, seine Herrin, warum sie so spät zur Kirche gehe.

Diana: Ich kann mich des Morgens so bald nicht anziehen.

Johan Bouset: Als ick my antrecke, das sou bald gescheen. Denn erstliken trecke ick enen Hemde an, darna de Buchsens (obere Teil der Hosen) aver myn Gat (Steiß),

[47] VI. Bd., S. 379 ff. — [48] Herausgegeben von Julius Tittmann, Leipzig 1880, S. 39.

Englischer Pickelhering
Spottbild auf den Winterkönig
Kupfer aus dem Jahre 1621

darna de Wambu (vielleicht Wambs?), ende denn tolest de Lersen (enganliegenden Lederhosen) aver myn Bein.

Der schon erwähnte Johannes Rist schildert Pickelhering als kleines, wohlbeleibtes Kerlchen mit großem roten Vollbart, das Kleid halb rot, halb gelb, einen Mantel, kaum zwei Spangen lang, papiernen Kragen um den Hals, Schafhaube mit Ohren auf dem Kopf.

Bei dem Aufsehen, das die englischen Komödianten in Deutschland erregten, war es selbstverständlich, daß sie nach zwei Seiten hin Schule machten. Sie beeinflußten die deutschen Darsteller ebenso wie die deutschen Dichter, darunter die zwei größten Dramatiker jener Zeit, Jacob Ayrer und den Herzog Heinrich Julius von Braunschweig-Wolfenbüttel.

Jacob Ayrer aus Nürnberg († 1605) steht mit den Possen unter seinen neunundsechzig Stücken — Tragödien, Komödien, Fastnachtspielen und der neuen, von den Fremden mitgebrachten Gattung, den Singspielen — der alten Weise, die sich an Hans Sachs lehnt, näher als der englischen und niederländischen, der er, nur um mit dem Zeitgeschmack zu gehen, zu seinem großen Schaden nacharbeitete[49].

Wenn Ayrers Tragödien von Mord, Blut und den entsetzlichsten Scheußlichkeiten starren, so sind seine lustigen Stücke „frisch und wirksam, oft voll echt dramatischen Lebens." Er nimmt seine Stoffe aus der Geschichte, aus dem Leben, aus der Phantasie, „heitere und ernste in bunter Abwechslung," „und ist manchmal voll köstlichen Humors und wahren Witzes".

Beinahe in allen Stücken Ayrers findet sich der Narr, und ihm fallen große und wichtige Rollen zu. Im ersten Teil der Comödia von „Valentino vnd Urso" heißt er Lörlein, aber bereits im Zwischenteil mußte dieser deutsche dem englischen Namen Jahn weichen. Wie den Namen, hat er von seinem englischen Vorbild Trommel und Pfeife entlehnt, mit denen

[49] Weinhold, S. 35. Robertson, zur Kritik Jacob Ayrers. Mit besonderer Rücksicht auf sein Verhältnis zu Hans Sachs und zu den englischen Komödianten. Leipzig 1892.

er häufig Scherze treibt. So unterbricht er sich mitten in einem Satze, pfeift ein paar Takte und redet dann weiter. Wie noch heute die Clowns, steckte er zuerst den Kopf auf die Bühne und ließ sich mehreremal rufen, ehe er kam. Er wandte sich mit Fragen an das Publikum, um Heiterkeit zu erregen, suchte durch Kleidung, wie z. B. einen verkehrt umgebundenen Harnisch, schon bei seinem Auftreten Gelächter hervorzurufen, er sprang, tanzte und schnitt die abscheulichsten Grimassen [50].

Jahn, meist Jahnn geschrieben, der „Engelendische Narr", dann Jodel, Jahn Clam, Jahn Grundo, John Türck, Jahn Pansser, Jahn Poset, Dhonla, Mario Prologus, Jahn Molitor, Philippus, Claus Narr sind die verschiedenen Namen, unter denen sich der Ayrersche Pickelhering vorstellt. Er ist meist Diener und Bote, daneben aber auch noch all das, was der Spaßmacher bei den Engländern und selbst in den alten Farcen und Spielen gewesen war, denn Ayrer hatte dem Narren keine wesentlichen neuen Züge zu den hergebrachten hinzuzufügen vermocht.

Er wird, wie der Mimus, als Ehemann betrogen, steht unter dem Pantoffel, zieht beim Kampf um die Herrschaft im Hause den kürzeren.

Als Liebhaber trifft ihn Amors Pfeil in den Hintern, und er wird mit Wasser begossen. Er verwechselt oder verliert Briefe, benutzt die Geschenke, die er überbringen soll, ist geil, gefrässig, feig, eitel, borniert, schlägt und wird geschlagen, prellt, stiehlt, betrügt, foppt und wird gefoppt, kurz er ist ein Mischling des Fastnachtsnarren mit dem Clown der Engländer.

Ich habe Ayrer als Verfasser von Singspielen genannt. Von diesen Machwerken sagt J. Bolte: „Der Inhalt der Singspiele Ayrers ist meist unflätig und gemein, der Witz roh. Bei der häufigen Schilderung ehebrecherischer Verhältnisse triumphiert gewöhnlich die List des treulosen Weibes und die Gewandtheit des Galans, der oft ein buhlerischer

[50] Reuling, S. 84.

Jakob Ayrer
Nürnberger Kupferstich

Mönch, bisweilen ein Schüler oder Student ist, wie in der italienischen Novellistik und in manchen deutschen Schwänken, über die Einfalt des Hahnreis. Daneben gibt auch die Zanksucht und Herrschgier der Weiber Motive her; der verliebte Pedant und der geckenhafte Alte werden verspottet. Teufelsbeschwörungen und Geistererscheinungen fehlen nicht[51]."

Noch mehr emanzipiert von dem alten deutschen Stil als Ayrer hat sich der Herzog Heinrich Julius von Braunschweig (1564—1613). Er steht ganz auf dem Boden der Engländer, sowohl in seinen ernsten wie in den lustigen Stücken. Er wendet sich niemals an die weiten Volksschichten wie Ayrer, sondern an ein höheres Publikum, vornehmlich an die Hofkreise. Darum ist sein Narr, mag er auch Mutterwitz zeigen und in der Volksmundart reden, trockener, didaktischer und langweiliger als der agile Jahn Ayrers. Der Herzog spricht es in seiner Susanna direkt aus, was er mit den lustigen Personen bezweckt. Nicht zum Lachen allein sind die Possen unter die Komödien gemischt, sondern um die Verworfenheit des Lasters heller zu beleuchten und außerdem noch den allgemeinen Weltlauf abzubilden, daß nach dem Fall hochgestellter und gefürchteter Personen alles an den Tag kommt und jedermann Kot auf sie wirft[52].

Der Narr ist eben, wie Tittmann sagt, eine wirkliche Bühnenrolle geworden. Die alte Freiheit, sich überall einzumischen, und zwar nach eigenem Belieben, hat aufgehört. Johann Bouset oder Bouschet ist jetzt ebensoviel Intrigant wie Narr und sein Bild aus Charakter- und Grotesk-Komik zusammengesetzt.

Aber wenn der Narr nicht mehr im Vordertreffen steht, so wird dafür die Situationskomik mehr gepflegt, als es

---

[51] Die Singspiele der englischen Komödianten und ihrer Nachfolger in Deutschland, Holland und Skandinavien, Hamburg 1893, S. 6. — [52] Tittmann, Die Schauspiele des Herzogs Heinr. Jul. v. Braunschweig, Leipzig 1880, S. XIX.

bisher der Fall war. Einzelne Stücke des Herzogs sind ganz allein auf diese gestellt, wie die „Comedia von einem Weibe".

Ein Kaufmann reist mit seinem Diener, der ihm den Koffer nachträgt, in Geschäften zur nächsten Stadt. Der Abschied von der Frau ist sehr herzlich; sie empfiehlt ihm, durch einen geschickten „Balbierer" nach seinem kranken Auge sehen zu lassen. Dann bestellt sie sofort ihren „Amator". Im zweiten Akt ist der Mann am Ziele der Reise; er gedenkt auch des Rates seiner Frau, aber der Besuch bei dem Bartkünstler bringt wenig Tröstliches. Er hat keinen Rat und keine Hilfe für das Auge und gibt überdies die ersten Winke in bezug auf die Untreue der Gattin des Patienten. Dieser vertraut dem Nachbar sein Leid und beschließt den Versuch zu machen, hinter die Wahrheit zu kommen. Der Amator ist wirklich bei der Frau, aber sie weiß ihn entkommen zu lassen, indem sie dem Manne das gesunde Auge zuhält, um zu probieren, ob das andere nicht dennoch besser geworden. Nun reist der Kaufmann zum zweitenmal ab, um dem Urheber der Verleumdung nachzuforschen; er erinnert sich des alten Reims:

Disteln und Dornen stechen sehr,
Lügenhafte Zungen noch viel mehr —

und verspricht, keinem losen Gerede wieder zu glauben. Der Nachbar rät zu einer zweiten Probe. Diese mißlingt ebenfalls. So ist er denn von der Tugend der schlauen Betrügerin vollkommen überzeugt; mit dem Balbierer kommt es sogar zur Schlägerei. Da will das Unglück, daß ihm zufällig der Amator begegnet, der dem Fremden sein Abenteuer erzählt; wütend läuft er nach Haus, doch die Frau weiß ihm einzureden, daß alles, was er gehört, vollkommen auf einen andern Bewohner der Straße paßt. So hat es bei der Hahnreischaft sein Bewenden. Jan, der von allem besser Bescheid weiß, persifliert mit großem Behagen die Dummheit seines Herrn.

Der Stoff dieses Lustspiels findet sich lange vorher in den Gesta Romanorum[53] in Kirchhofs „Wendunmuth" III. Nr. 242 und in den Cent Nouvelles nouvelles als Nr. XX.

Kirchhofs „Wendunmuth" (I. Nr. 192) war auch die Vorlage zu dem harmlosen dramatischen Scherz „Comoedia Hidbelahe von einem Wirt", in dem ein Gastwirt durch einen schlauen und witzigen Gast um die Zeche betrogen wird.

Drei Gesellen kehren bei einem Wirte ein; das erstemal betrügen sie ihn damit, daß sie sagen, sie wollen für ihr Geld herbergt sein. Ihr Vermögen besteht aber nur aus einem Pfennig, den sie auch zahlen. Beim zweiten Besuch schlagen sie vor, sie wollen keine Zeche bezahlen, wenn einer ein Lied sänge, das dem Wirt gefiele. Nach mehreren Liedern stimmt der eine an:

Ich sehe wohl, es will nicht anders sein,
Ich muß zum Beutel greifen.
(Er greift nach dem Beutel und öffnet ihn.)
Komm heraus, du liebes Kindelein,
Der Wirt will gezahlet sein.

Der Wirt ruft schmunzelnd, das gefalle ihm, da laufen die Burschen davon. Noch einmal suchen sie den Wirt mit Erfolg zu betrügen. Sie spielen mit ihrem Wächter Johann Bouset Blindekuh und entwischen einer nach dem andern[54].

Johann Bouset, der das Stück mit einem kurzen Monolog eröffnet, beschließt es auch mit den Worten:

„Ha ha ha! Dat mot ick lachen. Hebb ick all myn Lyftag van nien Blindekuhe niet gehort, und hebb itzund Blindekuh gespelet. Ha ha ha! Nu is myn Here driemal so schandliken bedrogen. Averst up ditmal isset dat aller Lacherlikeste. Ha ha ha! Un up myn Siel, het sind diesülvig Schelme, die mynem Heren schon twemal bedrogen hebben. Allein sie hebbet upper Stund heuren Bart affgeschoren und enen ander angemaket met de Klister, ick

[53] 3. Ausgabe, Leipzig 1905, 122. Kap., S. 241. — [54] Reuling, S. 118 f.

hebbt gar wel gesien. Und als ick sie fraget, eff sie niet touvörn hir gewest, seden sie nien, averst sie wären all beschamt. Und als ick begunde darvan to spreken, souden sie ok niet lenger blyfen, und speleden dat Blindekuhe met mey. Ha ha ha! O, et schadt hem niet, he hefft so veel Lüden bedrogen. Ha ha ha! Ick hebb Blindekuhe gespelet, ick sal nu to Huis gaen und nene Blindekuh mehr spielen. (Gehet damit abe.) Ha, ha, ha![55]

Aber alles, was der Herzog geschaffen, steht weit zurück gegen seine beste Komödie, wie einst Gervinus urteilte: „unstreitig das eigentümlichste und originellste Stück, was diese Zeit aufzuweisen hat", gegen „Comoedia Hidbelepihal. Von Vincentio Ladislao Sacrapa von Mantua, Kämpffern zu Ross vnd Fuess / weiland des Edlen vnd Ehrenuesten / auch Mannhafften vnd Streitbaren Barbarossae Bellicosi von Mantua, Rittern zu Malta, Ehelichen nachgelassenen Sohn. Mit Zwölff Personen. Wolffenbüttel M. D. X C IV. (1594)."

Es ist nur schwer zu glauben, daß der finstere Mann, der fest an den Teufel glaubte, auf dessen Gebot die Hexenrichter ihres Amtes walteten und an manchen Tagen zehn und mehr Hexen verbrennen ließen[56], so viel echten Humor entfalten konnte. Allerdings ist der Titelheld eine recht bewährte Figur. Von dem Pyrgopolinices des Plautus, dem Capitano Spavento der Comoedia dell'arte, Shakespeares Don Adriano de Armado läßt sich dieser Miles gloriosus bis zu Gryphius, Corneille und darüber hinaus verfolgen. Doch der Satrapa ist des Herzogs Eigen, seine Auffassung erhebt den Maulhelden weit über den gewöhnlichen Bramarbas, dessen öde Aufschneidereien mit Ohrfeigen quittiert wurden. Was dieser Klopffechter Satrapa erzählt, sind abgegriffene Münzen, dem Schatz der alten Schwänke entnommen, die in dem ewig jungen Münchhausen fortleben.

[55] Tittmann a. a. O., S. 107. — [56] Soldan-Heppe, Geschichte der Hexenprozesse. Neubearbeitet und herausgeg. von Max Bauer, München (1912), II. Bd., S. 59 ff.

Aber wie er sie verausgabte, war der Wirkung selbst auf ein verwöhntes Publikum sicher.

Aus den sechs Akten des Vincentio Ladislao wähle ich eine Szene aus, in der auch Johann Bouset der Narr zu tun hat. Es ist der erste Auftritt des fünften Aktes.

Vincentius Ladislaus, Herzog Silvester, Johan Bouset, Marschalck, Valerius, Balthasar, Lackey

Vincentius komt gegangen und hat ein hauffen Diener hinter sich her. Er hat ein gar stattlich, aber doch Narrisch Kleidt an, hat sich mit viel Gülden Ketten behangen, den Schnuptuch hat er im Gürtel stecken, schüttelt den Kopff, und spreiset sich wie ein Katz, Setzet die Füsse all nach der Kunst, rücket den Mantel hin und wieder, wirfft das Maul auff, dreihet den Barth, hat die Finger all mit Ringen besteckt, sihet sich etlichemal umb, ob jm auch seine Diener volgen, und setzt den Huet auff ein ohr. Unnd wenn er sich so umb sihet, haben seine Diener stracks die Hüte in der Handt und sein bereit anzuhören, was er bevhelen wolte. Item seine Diener tragen jhm Spiesse und lange Röhr nach.

Silvester kümpt mit seinen Dienern heraus jhm entgegen und sagt zu Johan Bouset seinen kürtzweiligen Rath: Rede nicht eher bis ich dirs befehle!

Johan Bouset: Ich werde es tun.

Valerius (ad [zu] Vincentium): Edler, ehrenfester, mannhafter, in Kriegsläufen und andern freien löblichen Künsten wohl erfahrener, weitberühmter Kämpfer zu Roß und Fuß, gestrenger Junker! Der Herzog kommt Euch da entgegen!

Vincentius: Domine Valeri, sitzt uns auch der Mantel recht? (Valerius zieht ihm den Mantel zurecht.)

Vincentius: Domine Balthasare, hängt uns auch die Kette gleich? (Zum Lakein:) Du Lakei, säubre uns die Schuh! (Endlich geht er gar stolz fort, nimmt aber den Hut nicht eher ab, bis er nahe beim Herzog ist. Und wenn er den Hut abnimmt, tut er's mit großem Bedacht, damit er das Haupt nicht zu schnell entblößen und erkälten möge, räuspert und brüstet sich gewaltig, gibt dem Herzog mit großer Reverenz die Hand und spricht:) Wir Vincentius Ladislaus Sacrapa von Mantua, Kämpfer zu Roß und Fuß etc. wünschen Eurer Fürstlichen Durchlauchtigkeit einen fröhlichen guten Morgen vom Aufgang bis zum Niedergang der Sonne! Der liebe Gott wolle Ihren Ausgang und Eingang behüten, von nun an bis in Ewigkeit. Und weil E. F. Durchlauchtigkeit unsere Gegenwart und Bekanntschaft inständiglich begehren und darum uns fleißig hat ersuchen lassen, so haben wir uns durch die Beweglichkeit unseres Leibes und Glieder hierher zu E. F. Durchlauchtigkeit verfügt, erhoben und eingestellt. Und haben sich fürwahr, daß wir sie mit unserem Anblick anschauen dürfen, unser Herz und alle unsere inwendigen Glieder in unserem Leibe vor großer Freude gar umgekehrt. Dieweil auch jetzunder Krieg und Kriegsgeschrei vor der Hand sind, und E. F. Durchlaucht ohne allen Zweifel eines hochverständigen, kecken, berühmten und erfahrenen Kriegsmannes werden vonnöten haben, so werden E. F. Durchlauchtigkeit ihn an uns finden und haben. Wollen uns auch zu dero besten hiermit befehlen, und zu dero behuf, damit Sie wissen mögen, was Sie an uns für einen Mann haben, E. F. Durchlauchtigkeit wir dieses zur Nachricht angezeigt, vermeldet und angedeutet haben.

Silvester (zu Johan Bouset): Herr Oberster, gebt für uns Antwort. (Raunt ihm ins Ohr, und befiehlt ihm, was er sagen soll.)

Johan Bouset: Mannhafter, streitbarer, in Kriegssachen wohl erfahrener, in sonders guter, unbekannter Herr und Freund! Mein gnädigster Fürst und Herr hat zu Ohren,

Herz und Sinn genommen was Ihr jetzunder durch Eure stattliche, zierliche und bedächtige Rede vorgebracht. Und haben S. F. G. über Euren überaus großen Verstand, Geschicklichkeit, Zierlichkeit in der Rede nicht allein sich über die Maßen sehr verwundert, sondern auch herzlich gerne und mit Freuden vernommen, daß sie an Euch so einen erfahrenen, mannhaften, beherzten, kecken Mann gefunden, und wollen Sie hernach mit Euer Herrlichkeit weiter über diese Sachen reden lassen. (Während dieses geredet wird, muß er sich gewaltig brüsten.)

Vincentius Ladislaus. Ist ein Mann in der Welt jetzt, der den Türken wird Widerstand leisten können, so kann es nur dieser Mann hier tun. (Weist auf sich selbst.) Und wenn Alexander Magnus, so die ganze Welt in zwölf Jahren bezwungen hat, noch lebte, sollte ihm dieser Mann zu schaffen geben.

Silvester: Herr Marschalk, laßt decken und anrichten.

Marschalk: Ich will hingehn und es bestellen. (Gehet ab.)

Silvester (zu Vincentium): Herr Oberster, Ihr müßt manche treffliche Tat ausgerichtet haben, weil Ihr Euch so wohl versucht habt.

Vincentius: Es ist unmöglich zu glauben, was wir für ritterliche, mannhafte, vortreffliche Taten ausgerichtet haben! Als wir noch Student waren, wie wir uns denn von Jugend auf des Krieges beflissen, haben wir neben andern Studenten, welche zusammen in Zahl zweihundert neun undneunzig gewesen, siebentausend Kriegsleute erlegt und keinen gefangen genommen.

Johan Bouset: Das ist wahr, das hab ich gesehn. Ich war damals nicht weit davon. Ich sah wohl, daß Ihr bei der Gelegenheit drei mit einem Schusse erschosset. Und zwei blieben stracks tot, aber der eine lebte noch ein wenig. Er konnte nicht gut deutsch und rief: „O Alemanni, wie scheust du mit Speck!“

Vincentius: Wir wollen E. F. Durchlauchtigkeit noch eine Geschichte, bei der wir selbst mit bei gewesen, er-

zählen. Es ist wohl unglaublich, aber doch wahr! Wir haben mit denselben Studenten eine Stadt mit Pomeranzen, Melonen, Zitronen und Granatäpfeln gestürmt und eingenommen!

Silvester: Das ist zu verwundern!

Johan Bouset: Das ist wahr! Ich will aber E. G. sagen, wie es zugegangen. Als wir vor der Stadt gelagert und sie ausgehungert, daß das Volk nichts mehr zu essen hatte, warfen wir einen Haufen Pomeranzen, Melonen, Zitronen und Granatäpfel in die Stadt. Und als das Volk voll Hunger nach den Äpfeln lief, diese aufaßen und ihre Sache nicht acht hatten, nahmen wir die Stadt ein.

Vincentius (schweigt ein wenig still und spricht darnach): Wir und unser ganzes Geschlecht sind so adeligen und mannhaften Geblüts, daß wir allwege zum Kriegen Lust gehabt haben. Und nicht allein die Manns-, sondern auch die Weibspersonen haben sich dessen beflissen. Unsere geliebte Schwester, so nun in Gott verstorben, hat in einer Festung, in der wir belagert waren, in einem Tag vierundzwanzig Kerle umgebracht!

Johan Bouset: Das ist wahr! Ich wäre es auch beinahe ohne Schaden nicht gewahr geworden, denn ich war derzeit Euer Feind. Ich will aber E. G. berichten, wie sie es gemacht hat: Sie stand auf dem Walle und hatte bei sich einen großen Kessel voll Leimwasser stehn, und eine Spritze, damit sprengte sie uns, dem Feinde, das Leimwasser in die Augen. Und wenn dem Feinde dann die Augen zugekleistert, dann warf sie ein großes, langes, rundes Holz, das sie auf dem Wall hatte, herunter, und ehe die Leute sich wieder ermuntern konnten, schlug dieses Holz dreiundzwanzig Kerle tot! Und ich war der vierundzwanzigste. Denn mit dem Leimwasser traf sie mich etwas zu tief, daß es mir nicht in die Augen kam. Und als ich das Holz herunterfallen sah, sprang ich auf die Seite und fiel auf die Erde, daß die Leute meinten, ich wäre tot. Und wie ich darnach meine Gelegenheit ersah, lief ich davon. (Schweigt eine Weile still).

Vincentius: Wir verstehn, daß jetzt groß Kriegswesen vor der Hand ist. Nun wollten wir als ein berühmter, kriegserfahrener Oberster E. F. Durchläuchtigkeit wohl gute und nützliche Anschläge geben, wie man den Feind angreifen und mit wenigem Volk und großem Vorteil, wie es vor dieser Zeit nicht im Gebrauch gewesen, Abbruch tun könnte.

Silvester: Das möchten wir gerne anhören.

Vincentius: Wir haben einmal eine Fahne Reiter gesehn, da führte jeder Reiter vierundzwanzig Büchsen und konnte einer so viel schaffen wie sonst vierundzwanzig. Wann dasselbe noch geschehe, könnte man mit wenig Volk dem Feind großen Abbruch tun.

Bouset: Das ist wahr. Wir können aber beiderseits ohne Lügen nicht reden! Die Reiter habe ich auch geseh'n.

Silvester: Das ist wohl eine feine Sache. Aber ich möchte gerne wissen, wie man die Röhren alle tragen wollte.

Vincentius: Wir wollen es E. F. Durchläuchtigkeit berichten. Sie hatten etliche auf die Hüte gesteckt wie die Hahnenfedern. (Während sie also reden, wird der Tisch gedeckt.)

Silvester (schweigt eine Weile still und spricht darnach): Herr Oberster, ich befinde aus Eueren Reden, daß Ihr allemal selbst dabei gewesen seid. Darum müßt Ihr oftmals große Gefahren ausgestanden haben.

Vincentius: Das werden E. F. Durchlaucht kaum glauben können, was wir für Gefahr ausgestanden haben. Ich will Derselben nur zweierlei erzählen. Wir haben einmal vor einer stattlichen Festung gelegen, der Name ist uns entfallen, da hat man nach uns siebentausend und etliche hundert Schüsse getan mit Kartaunen, Mauerbrechern, Feldschlangen und anderm groben Geschütz. Und wir sind von keinem getroffen worden.

Silvester: So mögt Ihr wohl von großem Glück sagen! Aber sagt mir, seid Ihr auch einmal in Kriegszeiten gefangen worden?

Vincentius: Ja. Wir sind einmal gefangen worden. Wie aber dies zugegangen, wollen wir E. F. G. berichten. Wir waren bei der Belagerung vor einer Stadt. Vor ihr taten wir mit unseren Gesellen starke Scharmützel. Und durch solch ein Scharmützel kamen mir ganz nahe zum Tor, und wurden allda von unsern Gesellen verlassen. Wie wir nun nicht wenden konnten, mußten wir aus Not es wagen, und mit dem Feind in die Stadt eilen. Indem wir nun hinein rannten, ließ der Torwächter das Schutzgitter in aller Eile fallen und schlug damit unserm Gaul das Hinterteil bis an den Sattel ab. Wir wurden aber solches nicht gewahr, renneten auch dem Feind mit dem halben Pferd bis auf den Markt nach, und taten noch dort dem Feind nicht geringen Abbruch. Als wir aber vermerkten, daß uns der Feind zu stark werden wollte, wollten wir uns wenden. Indem stürzt das Pferd mit uns, und wir wurden gewahr, daß wir solch großen Schaden empfangen hätten. Mußten uns also wider unsern Willen gefangen geben, und uns mit einer Tonne Gold ramponieren (auslösen).

Johan Bouset: Das hab ich nicht gesehn, da bin ich nicht dabei gewesen.

(Inzwischen kommt des Herzogs Gemahlin mit ihrem Frauenzimmer und läßt auch der Marschalk das Essen auftragen.)

Silvester: Das Essen ist da! Wir wollen uns zu Tisch setzen. Herr Oberster, gehet hin zu meiner Gemahlin, und gebt ihr ernstlich die Hand.

Vincentius: Das wollen wir mit aller Ehrerbietung und uns eingepflanzten Höflichkeit willig und gern tun und verrichten. So viel auch die Mahlzeit anlangt, wollen wir die aufgetragene Speise in schuldiger Dankbarkeit mit zutun unserer Zähne zu uns nehmen und genießen. Denn wir haben bei unserm Wirt gar schlechte und geringe Traktation gehabt. Denn er ließ uns grobe Speise wie Speck, Hering und andere geringe Kost, an welche wir unsere Mägen nicht gewöhnt, auftragen, von welchen wir aus Vorwitz einen

Bissen versucht, der uns dann gar übel bekommen, daß wir auch nicht wohl darnach ruhen konnten. (Gehet zu der Herzogin und dem Frauenzimmer und gibt ihnen nach der Reihe mit großer Reverenz und Höflichkeit auf seine Art die Hand. Der Herzog setzt sich mit seiner Gemahlin zu Tisch und läßt Vincentium etliche mal durch den Marschalk zur Tafel fordern. Er aber weigert sich, bis endlich der Herzog selbst aufsteht und ihn zum Tisch führt. Da setzt er sich mit großer Reverenz und Höflichkeit nieder.)

Von den Stücken zeitgenössischer Autoren des Braunschweiger Herzogs gehört das „Somnium vitae humanae" von Ludwig Hollonius, gedruckt 1605 zu Alten-Stettin[57], vor allen anderen hierher, einerseits weil es besser und lebendiger geschrieben ist als die meisten dramatischen Werke der stagnierenden Epoche vor dem langen Krieg, andererseits aber seines Stoffes wegen. Es ist das von „Tausendundeine Nacht" und Shakespeare bis zu Zschokkes „Abenteuer in der Neujahrsnacht" und Gerhard Hauptmanns „Schluck und Jau" so oft benutzte Erlebnis des Trunkenen, der einen mit ihm getriebenen Scherz für einen Traum hält.

Im „Somnium" findet der Herzog von Burgund einen berauschten Bauern, läßt ihn auf sein Schloß bringen und fürstlich bewirten. Als er vollgetrunken einschläft, wird er wieder in seine alten Lumpen gehüllt und auf die Straße gelegt. Zu seiner Familie zurückgekehrt, erzählt er nun den herrlichen Traum, den er gehabt.

Neben den Bauern haben der Narr Gutbitschen und der Schmarotzer Naschart die komischen Rollen. Gutbitschen lärmt und tollt viel, erhält Prügel und rächt sich dafür durch einen Schwall von Schimpfworten.

Die nun folgende Zeit war der dramatischen Produktion nicht günstig. Der große Krieg verheerte durch drei Dezennien die deutschen Gauen und ertötete alle Lebens-

[57] Herausgegeben von Franz Spengler. (Brannes Neudrucke Nr. 95) Halle a. S. 1891.

lust. Das Alte verflachte und verrohte immer mehr, und das Neue bedeutete eher einen Rückgang als einen Fortschritt. Was Martin Opitz und andere Dichter in jener Zeit an dramatischen Arbeiten lieferten, war nicht für die Bühne bestimmt, sondern blieb auf das Buch beschränkt, deshalb sahen sich die Schauspieler auf minderwertige Übersetzungen, Stegreif-Dichtungen und eigene Produkte angewiesen[58].

Erst als die aufgeregten Wogen sich wieder geglättet, die Wunden zu vernarben begannen und ein erhöhter Luxus, der von den Höfen ausging und bald den Adel und das Bürgertum mitriß, die Jahre des Elends und der Erniedrigung vergessen zu machen suchte, sproß neues Leben auch für das Theater auf, und die erste Blüte, die sie für unser Sondergebiet zeitigte, war der Schlesier Andreas Gryphius.

Andreas Gryphius ist am 2. Oktober 1616 zu Groß-Glogau geboren. Früh verwaist, wurde er, nach oft unterbrochenen Studien, Erzieher der Söhne des Kaiserlichen Kammerfiskals Freiherrn von Schönborn auf Zissendorf in Schlesien, der ihn 1637 zum Kaiserlichen Poeten krönte, ihm den erblichen Adel und die Würde eines Magisters der Philosophie verlieh. Nach dem Tod dieses seines Gönners und Freundes (1638) ging er nach Leyden, wo er sich habilitierte. Sechs Jahre später finden wir ihn wieder in der Heimat, um von dort mit einigen Schützlingen eine größere Reise durch Frankreich, Italien, Holland und Deutschland anzutreten, die in Straßburg endete. 1647 ließ er sich in Frankfurt nieder. 1650 wurde er zum Syndikus der Landstände des Fürstentums Glogau gewählt, was er bis zu seinem Tode, am 16. Juli 1664 blieb.

Andreas Gryphius' Verdienst um das Schrifttum seiner und der Folgezeit ist unsterblich. Seine Dichtungen gleichen den Experimenten der Naturforscher, die Anlaß zu bahn-

[58] Dr. Berth. Haendcke, Deutsche Kultur im Zeitalter des Dreißigjährigen Krieges. Leipzig 1906, S. 314.

brechenden Entdeckungen geben. Sein Schaffen stellt einen Knotenpunkt in der Entwicklung unserer Literatur dar, von dem aus viele neue Wege sich öffneten. In seinen Possen blitzen die Strahlen des deutschen Lustspiels zum ersten Male auf, und was seinen nächsten Nachfolgern in der Posse und Farce Gutes gelungen, ist zum großen Teil ihm zu danken.

Seine erste Posse, „Das Schimpff-Spiel", „Absurda Comica oder Herr Peter Squentz", trägt allerdings noch ganz den Charakter des Fastnachtsspiels. Dieser Peter Squentz ist nichts anderes als eine Wiedergabe des Intermezzos im Shakespearschen Sommernachtstraum, mit oft abschreiberischer Anlehnung an eine holländische Bearbeitung von M. Gramsbergen.

Die Personen bei Gryphius sind: Herr Peter Squentz, Schreiber und Schulmeister zu Rumpelskirchen: Prologus und Epilogus; Pickelhäring, des Königs lustiger Rat: Piramus; Meister Krix über und über, Schmied: der Mond; Meister Bulla Butäin, Blaßbalgmacher: die Wand; Meister Klipperling, Tischler: der Löwe; Meister Lollinger, Leinweber und Meistersänger: der Brunnen; Meister Klotz-George, Spulenmacher: Thisbe.

Die Zuschauer bestehen aus dem König Theodorus, Prinz Serenus, Königin Cassandra, Prinzessin Violandra und Marschalk Eubulus.

Weit mehr auf eigenen Füßen als in dem Squentz steht Gryphius in seinem „Horribilicribrifax". Nur der Gedanke an den miles gloriosus ist von dem Dichter verwertet. Für seine beiden großmäuligen, frechen und prahlerischen Helden, den Träger der Titelrolle und seinen Partner, Kapitän Daradiridatumtarich, haben Soldaten des Dreißigjährigen Krieges Modell gestanden. An Frische und Eigenart steht das Stück himmelhoch über der Comoedia Hidbelepihal des Herzog Heinrich Julius, wenn auch der aus sieben Sprachen zusammengesetzte Dialog nur ausnehmend polyglotten Lesern verständlich sein dürfte. Aber so

sprachen eben die Leute in jener Zeit, wo Soldaten aus aller Herren Länder sich auf deutscher Erde zusammenfanden. Auch die Roheiten sind im Stile des Ganzen. Die verwilderten Burschen mußten unflätig sprechen, wenn sie naturwahr geschildert sein sollten.

„Die geliebte Dornrose" von Gryphius, nach Gustav Freytag das beste deutsche Lustspiel vor Lessing, verzichtet auf alles Groteske.

Als Gegner der Engländer erklärt sich der sonst ziemlich bedeutungslose J. S. Mitternacht. Er wendet sich in der Vorrede seines blutigen Dramas „Der unglückselige Soldat und vorwitzige Balbirer" gegen die „Engelländischen Comödien . . . . . ," die, „was ihren Comödien mangelt, theils durch Kleider Pracht, theils durch einen geübten kurzweiligen Jean putagen ersetzen". Er gibt für die Kleiderpracht Moritaten und für den „Jean putagen" den Morio, der auf eine Frage, wer es sei, antwortet: „ich bin der in aller Welt bekannte und berühmte Frantzos Jean Putage. In Teutschland aber nennt man mich Hans Supp!" Dieser Morio hat mit mehreren anderen Komikern durch vorgeschriebene oder extemporierte Witze den Bann zu brechen, den die Schauerlichkeiten des Stückes über das Publikum breiten. Wird doch dem unglücklichen Soldaten von dem vorwitzigen Barbier die Brust aufgeschnitten, um das Herz arbeiten zu sehen! Sonst überfließt aber dieses 1662 gedruckte Stück, wie Mitternachts fünf Jahre später erschienene „Politica Dramatica" von zudringlicher Lehrhaftigkeit. In der „Politica" schleppen die von Stegreifdarstellern gespielten „Moriones" einen Ermordeten auf die Bühne, „dem geben sie Nasensteuber, Ohrfeigen etc., heißen ihn einen Bauernplakker etc."[59]

Wichtiger als diese Machwerke waren Filidor des Dorferers schwülstige Dramen. In ihnen treiben Pantalon und Scaramutza, Gabinet und Gernwitz ihre meist recht plumpen und steifen Spässe; Scaramutza ist der erste unter ihnen.

[59] Reuling, S. 131 f.

Am Anfang des II. Aktes von „Der vermeintliche Prinz" hat er eine große Szene. Er soll Wache stehen, während sein Herr den vermeintlichen Prinzen besucht. Scaramutza kommt mit einer Büchse und Lunte und will schießen, zum Schrecken Alphonsos, seines Herrn, der die größte Stille für nötig hält. Nun lehrt ihn sein Herr, wie er Wache zu halten und die Kommenden anzurufen habe. Scaramutza versteht natürlich alles verkehrt und benimmt sich so dumm wie nur möglich. Weit schlauer zeigt er sich in einer Unterredung mit Pantalon, der 100 Taler von ihm leihen will; er sagt, Pantalon solle in die Münze gehen, dort mache man alle Tage Geld; er möge einen Sack mitbringen und sich welches holen. Da Pantalon sich mit einem Pfund begnügen will, verspricht Scaramutza ihm zuerst Juwelen, dann besinnt er sich, daß er sie erst bei einer Wäscherin auswaschen lassen wuß, weil die Juwelen schmutzig seien. Ein Zank zwischen beiden schließt die Szene. In einem späteren Auftritt kommt Scaramutza mit Tinte beschmiert und trägt ein Papier in der Hand. Sein Herr fragt ihn, was er da habe, und der Narr erwidert, er hätte ein Gebet abschreiben wollen. Er soll es vorlesen, und es zeigt sich, daß das Gebet ein komisch abgefaßter Liebesbrief ist. Da er aber einige zotige Witze über seinen Herrn macht, prügelt ihn dieser, „daß er blutet"[60].

Noch einen gemeinsamen Auftritt haben die beiden lustigen Personen. Scaramutza bringt für seinen Herrn Alphonso, der für eine verkleidete Dame angesehen wird, Geschenke, nämlich goldene Ketten, Spangen usw.; er öffnet das Kästchen, schmückt sich mit dem Geschmeide und soll nach einer Notiz „Affenwerk" damit treiben. Pantalon kommt hinzu, „bossiert mit ihm und treibt Gauckelwerk". Zuletzt läuft Scaramutza mit seiner Schachtel ab und Pantalon ruft, daß der Kerl „gantz ein Narr" sei. Bei den Zurüstungen zur Vermählung der Prinzessin bringt Scara-

[60] Filidors Erster Teil der Trauer-, Lust- und Mischspiele, Jena 1665, S. 37 ff.

mutza einen Schiebkarren mit Spiegeln, Tanzschuhe und einen Spielmann herbei. Er tanzt zuerst allein und fordert dann den Geiger auf, seine Braut darzustellen. Dieser sagt, er könne nicht zugleich geigen und tanzen, worauf Scaramutza fragt, ob man keine Geigen habe, die von selbst spielten. Nun „tanzt er bossierlich lange Zeit" herum und ruft schließlich dem Geiger zu, er solle mit ihm trinken gehen.

Von Filidor übernimmt Joh. Christian Hallmann den „kurtzweiligen Diener" Scaramutza, dem aber auch er nicht einen Schimmer von Originalität zu verleihen mag.

Im Banne Ayrers wie des älteren Schauspiels steht der Nürnberger Schulmeister Georg Mauritius. Wie seine Vorbilder benutzt er in jedem seiner Stücke den Narren unter den verschiedensten Namen, wie Rüpel, Prosel, Morio, Veitl. Ich erwähne Mauritius nur einer von ihm geschaffenen Neuerung wegen, die erst in der allerjüngsten Gegenwart, allerdings von Mauritius ganz unbeeinflußt, wieder aufgetaucht ist. Außer dem Narren und dem Teufel läßt Mauritius in vielen seiner Stücke noch einen Zwerg als Komiker wirken. Das Münchener Künstlertheater und nach ihm das Berliner Theater auf dem Nollendorffplatz haben diese „Neuheit" wieder aufgenommen. Hier ist der Zwerg Diederich Ulpts, früher Grotesk-Komiker auf dem Varieté, für lustige Rollen engagiert.

Da schlägt der Schlesier Christian Weise (1642—1708) eine andere Klinge als die Vorgenannten! Alles, was er schuf, Gedichte, Romane und Dramen, zeugt von nicht gewöhnlichem Talent, das aber in erster Reihe in seinen dramatischen Arbeiten zutage tritt. Ihr Inhalt ist interessant, die Handlung belebt, und besonders die dem bürgerlichen Leben entnommenen Szenen sind naturwahr und voll gesunden Humors. Schon in seinem dramatischen Erstlingswerk, in der „Triumphierenden Keuschheit", pulsiert warmes Blut. Die Handlung geht flott vorwärts, und statt der üblichen ein bis zwei sorgen hier drei lustige Personen,

Pickelhering, sein Vater und Melane, für die Wachhaltung des Interesses. Bezeichnend für den damaligen Humor ist die Obzönität, von der Melanes Rolle strotzt. Derartige Derbheiten, von einer Frau gesprochen, mußten doppelt rüde wirken, selbst dann, wenn solche Rollen, wie es tatsächlich der Fall war, von Männern dargestellt worden sind. Der Inhalt des Stückes ist kurz folgender: Der deutsche Graf Heinrich ist im Kampfe Konradins gegen Karl von Anjou in Gefangenschaft geraten und dient unter dem Namen Floretto dem Oberhofmarschall Rodoman als Knecht. Rodomans Gemahlin Clarisse verliebt sich in den schönen Sklaven, dessen Tugend ihren Verführungskünsten standhält. Florettos Saitenspiel heilt den von einer Tarantel gestochenen König, er wird frei, erhält die Hand der von ihm geliebten Belissa, der Muhme Clarisses, und wird Statthalter von Kalabrien.

Wie die komischen Personen in diesem Werke Weises sprechen, mag die nachfolgende, dem ersten Akt der „Triumphierenden Keuschheit" entnommene Szene zeigen[61].

(Melane kommt von hinten und hält Floretto die Augen zu).

Floretto: Wer ist da, wer hält mir die Augen zu? Soll mir künftig auch das Lesen verboten werden? Ich bitte, man lasse mich los oder ich entreiße mich mit Gewalt!

Melane: Mein lieber Floretto, ich wars.

Floretto: Sieh da. Seid Ihr alle Tage so kurzweilig?

Melane: Ja, aber nur bei Euresgleichen.

Floretto: Meinesgleichen achten solchen Scherz nicht hoch.

Melane: Es ist kein Wunder! Tut Ihr doch gegen unsere Frau als ob sie ein Hund wäre.

Floretto: Melane! Habt Ihr die Gedanken beim Juden versetzt, oder lebt Ihr jetzt im schweren Monat?

Melane: Wieso, mein lieber Floretto? Ist's nicht wahr? Sie tut so freundlich mit Euch, sie redet mit Euch, sie streichelt Euch, ich glaube, sie risse sich das Herz aus dem Leibe

[61] Christian Weise „Überflüssige Gedanken etc." Nach der Ausgabe von 1673 in der Berliner Kgl. Bibliothek.

und gäbe Euch die Hälfte davon, und Ihr macht ihr ein Gesicht wie ein leibhaftiger Holzbock. Ach du niedliches Honigtöpfchen, soll denn meine Frau einen Essigkrug an Euch haben?

Floretto: Wann hat Euch Eure Frau zum geheimen Rat gemacht? Ihr meint gewiß, weil Ihr das Scherbel (Nachttopf) ausputzen müßt, so kennt Ihr all ihre Heimlichkeiten. Ich verstehe schon, wie ich mich in dergleichen Händel schicken muß.

Melane: Wenn ich an Eurer Stelle wäre, so wollte ich mich weit besser darein schicken.

Floretto: Das mögt Ihr tun. Ich aber werde doch langsam zu Euch in die Schule kommen. (Geht ab.)

Melane: Da geht das einfältige Bauernbürschchen. Wenn es nicht ein bißchen rauh ums Maul wäre, so dächt' ich, die Schweine hättens ihm in der Kindheit weggefressen. Sind das nicht schwere Zeiten? Meine liebe Großmutter hat lange davon gepredigt. Sie sagte, vor Zeiten wollte sie gerne, da durfte sie nicht. Nun wollte sie gern, und könne nicht. Es geht meiner Frau nicht alleine so. Ich arme Hure kann auch ein Liedchen davon singen. Ach Pickelhering, mein liebster Pickelhering, wie hast du mein jungfräuliches Herz eingesalzen! Ach strotze doch nicht so, wie ein verdorrter Bickling, oder lasse dich wenigstens durch das Rosenwasser meiner treuen Liebe erweichen. (Pickelhering kommt gelaufen.)

Pickelhering: Ja, wer ein Narr wäre und ließ den schmutzigen Bärenhäuter um den Ring fiedeln. Ich halte meinen Fetzer wohl so hoch, wie ein anderer seine Nase. Da soll ich ein Ding bekommen, es heißt mit dem ersten Buchstaben Küchenschilling. Damit ist mein Herr so liberal, wie wenn er sie gestohlen hätte. Er mag in seiner Jugend viel gesammelt haben, denn da er zur Clarisse auf die Freite ging, da konnte er kein Wort reden. Er mußte mit dem Steiße hinten auswackeln, als ob er überkippen wollte. Aber dem sei wie ihm wolle, mir ohne Schaden.

Melane: Liebster Pickelhering, wo steckt Ihr denn allzeit?

Pickelhering: In Kleidern, wenn ich nicht bade!

Melane: Was macht Ihr denn aber so manches liebe lange Mal?

Pickelhering: Ich atme, daß ich nicht ersticke.

Melane: Ihr müßt ohne Zweifel viel zu verrichten haben?

Pickelhering: Den Kammermädchen schmier ich's gleich auf die Zähne, was ich zu tun habe.

Melane: Pickelhering, wie schaut Ihr doch so sauer drein.

Pickelhering: Ich habe heut noch kein Nonnenpförzchen[62] gegessen.

Melane: Oh, seid Ihr gar böse auf mich?

Pickelhering: Ja, es verlohnt sich der Mühe mit Euch!

Melane: Ich hab Euch nichts zuleide getan.

Pickelhering: Ihr sollt mir auch etwas zuleide tun!

Melane: Darum könnt Ihr mich so lieb haben.

Pickelhering: Daß dich mein Leibchen drücke! Lieb haben meint Ihr? Ei sagt doch recht, brennt Euch die kalte Grütze so sehr aufs Herze oder ists nur Euer höflicher Scherz?

Melane: Mein Engel, mein Herze!

Pickelhering: Ich höre auf dieser Seite nicht gut, geht vors andere Ohrenloch!

Melane: Ich sterbe vor Liebe!

Pickelhering: Viel Glück auf die Reise!

Melane: Ich ersteche mich!

Pickelhering: Oh, wenn's nicht weh täte!

Melane: Ich erhenke mich!

Pickelhering: Geht nur an den Dorf-Galgen, da fällt Euch kein Ziegel auf den Kopf.

Melane: Ich ersäufe mich!

Pickelhering: Es fehlt sonst im Wasser an Stockfischen.

Melane: Soll ich denn verderben, liebster Pickelhering?

[62] Ein Gebäck, das noch heute unter diesem Namen, z. B. in Berlin, feilgehalten wird.

Pickelhering: Ich kann's wohl leiden.

Melane: Ach nur ein Blickchen!

Pickelhering (kehrt sich um): Da mein Schatz! Liebäugle dich satt!

Melane: Ach du freundliches Schnippchen.

Pickelhering: Geld und Gut hab ich nicht. Wem mit einem freundlichen Schnippchen gedient, dem bin ich bereit. (Schlägt sie an den Hals und läuft davon.)

Melane: Ach, der Kaufmann, der die Barmherzigkeit aus Ostindien hat herbringen sollen, ist gewiß mit seinem Schiff untergegangen, denn sie ist trefflich teuer. Ich glaube, Pickelherings Mutter hat sich an einem Pflasterstein versehn, daß er so hart ums Herz ist. Oder versteht etwa der junge Lecker noch nicht, wo Bartel den Most holt? Halt, es ist um den Versuch zu tun. Ich will's ihm durch seinen Vater zu verstehn geben. (Klopft an) Holla, holla!

Ephialtes: Nu, nu, zerbrecht mir nur die Türe nicht! Was gibt's denn da außen?

Melane: Ach lieber Herr Torwärter, verzeiht mir doch großgünstig, daß ich Euch solche Ungelegenheiten mache. Ich habe gar was Notwendiges mit Euch zu reden.

Ephialtes: Macht's nicht lange. Ein Beamter wie ich kann nicht lange Audienz geben.

Melane: Ich wollt' auch nur Eures Pickelhering gedenken. Er kommt immer zu mir, heißt mich sein Schätzchen, sein Lämmchen, sein alles miteinander. Bald zwickt er mich in den Arm, er sticht mich mit dem Finger in die Seite, und wenn er mich herzt, so tut er, als ob er mich gar fressen wollte. Neulich hob er mir den Rock auf und klitschte mich und riß mir ein Stück vom Hemd, das wollte er so lange mit zu Bett nehmen, bis er mich selber 'nein kriegte. Weil ich nun mit den Talpossen nicht auskommen kann, so wollte ich nur fragen, ob's Euer Wille wäre?

Ephialtes: Wie, wer, was, wen? Mein Sohn, Pickelhering? In den Arm? in die Seite? auf den Steiß? zu Bett nehmen? Geh, du garstiger Mistfink, pack dich aus

meinem Gesicht. Mit meinem Willen sollt Ihr nimmermehr zusammen in ein Bett kommen!

Melane: Ihr dürft nicht böse auf mich sein. Warum habt Ihr ihn nicht anders erzogen. Wollt Ihr's besser haben, so schafft mir Friede vor dem Vogel. (Geht ab.)

Ephialtes: O ich armer Mann. Hab' ich nicht ein Hauskreuz bei meinen schweren und großen Amtssorgen! Ihr Leute denkt an mich! Wenn ich den Schelm bei der Boßheit ertappe, so hacke ich ihm den Kopf in dreihundert Stücke und werfe ihm die Hirnschale zum Fenster hinaus. Wie muß es doch immer kommen, daß vornehme Leute solch ungeratene, böse Kinder haben! Ich singe, ich sage, „einen Quarck fasse Er".

Pickelhering (kommt und singt): „Da mein Herr Vatter in Franckreich zog, da herzt er meine Frau Mutter".

(Ephialtes kommt und schlägt ihn hinters Ohr.)

Pickelhering: Nu, wieder was Neues?

Ephialtes: Du Sau, du Sau!

Pickelhering: Seid Ihr doch mein Vater!

Ephialtes: Du Erzsau, du Sternsau, du Giftsau, du Strahlsau, du Donnersau!

Pickelhering: Ihr Erzvater, Ihr Sternvater, Ihr Giftvater, Ihr Strahlvater, Ihr Donnervater!

Ephialtes: Du wilde Sau, du Specksau, du Kommißsau, du Erzsau!

Pickelhering: Wenn ich werde so lange Torwärter gewesen sein, und werde so viele Schweine von der Tür geprügelt haben wie Ihr, so will ich auch einen großen Speisezettel von Schweinen hermachen.

Ephialtes: Gib her, du Sau.

Pickelhering: Wollt Ihr eine Wurst haben?

Ephialtes: Das zerrissene Hemd gib her!

Pickelhering: Die alte Sibylle flickte mir's gestern, es ist nicht zerrissen.

Ephialtes: Das zerrissene Mädchenhemd gib her!

Pickelhering: Haben die Mädchen auch Hemden an?

Ephialtes: Guck nur den schmutzigen Kammermädchen an den Bürzel, du Sau!

Pickelhering: O, ich werde heuer kein Sterngucker.

Ephialtes: Aber der Melane kannst du wohl Klitscher geben, kannst ihr das Hemd zerreißen und die Zipfel mit zu Bett nehmen. Kannst sie in den Arm zwicken, kannst sie mit dem Finger in die Seite stechen, kannst ihr den Geifer vom Maul lecken, kannst sie mein Schätzchen, mein Lämmchen heißen. O, in den Schweinestall mit einer solchen Sau. Ich weiß alles, sie hat's mir selber gesagt. Geh, geh, da hast du einen Schreckenberger. Sieh wie du fortkommst. Ich mag dein Vater nicht mehr sein. (Geht ab.)

Pickelhering: Das ist mir ein saftiges Kammermädchen, ein eingemachtes Rabenäsgen. Da verklagt mich das Klunkerfüchschen beim Vater, und schreibt mir's vor, wie ich's machen soll. Ja, ich müßte meinen Zwirn gestohlen haben, daß ich ihn an einen solchen Kittel vernähen sollte. Ach nein. Ich bin ein Weinkoster, den Kasten gieß ich auf die Gasse. Ihr Leute! Wenn das Schwammdrückerchen herauskommt, so sagt ihr, es ist nicht vonnöten, daß sie sich weiter vergebens anmelden will. (Geht ab.)

Ein Realismus wie dieser, der dann noch in einer Verführungsszene alles erlaubte Maß übersteigt, ist in keinem der spätern Werke Weises wieder anzutreffen. „Aber gerade, daß er hier seinem Jugendübermut die Zügel schießen ließ, das gibt dem Stück eine Frische und Bewegtheit, welche die Lektüre sehr anziehend macht[63]."

In „Die beschützte Unschuld", dem Seitenstück zur triumphierenden Keuschheit, spielt der Narr eine ganz merkwürdige Rolle. Er ist der Spaßmacher, daneben aber auch ein bedenklicher Bösewicht und der Helfershelfer der Intriganten. „Dies ist ein Weise eigentümlicher Zug, daß er auch in späteren Stücken dem Narren einen Hauptanteil an der Intrige gibt. Unser Gefühl muß es heute ver-

[63] Ludwig Fulda, Einleitung zu „Die Gegner der zweiten schlesischen Schule". 2. Teil (Kürschners Nat. Lit. 39. Bd.) S. XVIII.

letzen, von derselben Person einen Schwall harmloser Scherze anzuhören, die uns durch ihre Handlungen entrüstet[64]."

Die Schwerkraft Weises liegt aber weniger auf dem Gebiete des Dramas, als auf dem der Schulkomödie. Pädagogische Rücksicht leiteten ihn, den Lehrer, „die Jugend mit Komödien aufzumuntern", und deshalb brachte er es fertig, „alle Jahre drei Spiele meinem Amanuensi in die Feder zu diktieren". So kamen die fünfundfünfzig Stücke Weises zusammen, von denen aber ein großer Teil verschollen ist.

Erhalten sind dreizehn biblische Dramen. Er hält sich in ihnen eng an die von der Bibel vorgezeichnete Handlung, an die die komischen Szenen angeklebt wurden, weshalb diese, mag ihre Wirkung einst auch noch so unterhaltend gewesen sein, heute recht taktlos anmuten. Das erste, 1679 erschienen, behandelt Jephtas Tochtermord. In ihm macht der Narr der Tradition gemäß der Kammerjungfer Thamar den Hof, um mit ihr den Gegensatz zu dem ernsten Liebespaar zu bilden. Hübsch und flott sind die Szenen, in denen Nabal Soldaten wirbt und Leute aller Art zum Kriegsdienste preßt. Weise variierte dasselbe Thema später noch einmal in seinem Drama „Der verfolgte David".

„Jakobs doppelte Heirat" (1682) hält Fulda für das modernste und deshalb beste aller Bibeldramen Weises. An Jakobs Werbung um Rahel ist eine Menge dem Leben entnommene Nebenhandlung geschickt gruppiert. „Zahlreiche Stellen von starker Unbefangenheit darf man nicht nach unserem Schicklichkeitsstandpunkt beurteilen, von dem aus sie in einer Schulkomödie allerdings schwer begreiflich sind. Hat doch selbst Günther als Schüler sich nicht gescheut, die komischen Szenen seines Theodorius mit Zoten zu würzen, und der Rektor, der das Stück aufführen ließ, nahm nicht den mindesten Anstoß daran[65]."

[64] Fulda, S. XIX. — [65] Fulda, S. XXXIV.

Im „Nebukadnezar“ tritt der Narr Trakzaku zuerst als Bauer auf, dann als komischer Küchenmeister. Seine Komik ist meist plump und ungeschlacht, dabei überaus redselig.

In der „Komödie von König Salomo“ ist der Narr dem alten Volksbuch aus dem zwölften Jahrhundert „Salomon und Markolf“ entnommen. In ihm ist Salomo als dem Urbild ernster Lebensweisheit der typische Vertreter des derben Volkswitzes entgegengesetzt. Wie Salomo, so hat auch dieser Markolf Sprüche geschrieben. Sie zeichnen sich meist durch ihre drollige Weiberfeindlichkeit aus, oder bergen den tollsten Unsinn in scheinbar tiefsinniger Sprache: „Wenn das Vorderviertel am Kalbe gut ist, so muß das hintere wohl auch gut schmecken!“

Dem weißen Narren Markolf steht der schwarze Narr Knaas gegenüber. Es kommt zu einem überaus drolligen Auftritt, als sie den Weisheitswettstreit Salomos und der Königin parodieren[66].

In der „Tragoedia von dem ungeratenen Absolon“ hat der Narr Utz die Aufgabe, das Publikum zu zerstreuen.

In der „Athalia“ tollen die beiden Spaßmacher Necho und Secher. Wenn sie ihren Schabernack nach einer Szene treiben, von der es in dieser von Schülern dargestellten Komödie wörtlich heißt: „die mittelste Szene eröffnet sich und praesentiret lauter Blut und Stücke von zerhackten Kindern“, so war ein guter Magen nötig, das zu verdauen. Aber ebenso wie Zoten zur Komödie gehörten, schien recht viel und möglichst echt aussehendes Blut bei der Tragödie unerläßlich. In einem Stücke „Unzeitiger Vorwitz“ hat der eifersüchtige Ehemann, der sein Weib zum Selbstmord treibt, nach der Anweisung mit dem Kopf gegen die Wand zu rennen, „daß das Blut unter dem Hut herfürläuft“. Er wiederholt diese Zimmergymnastik so lange, bis er tot hinfällt[67]. In dem Schauspiel von „König Montalors unrechtmäßiger Liebe“ wird der König in den Kopf

[66] Fulda, S. XXXVIII. — [67] Genée, S. 280.

Markolf und seine Frau Bolikana
Kupfer von Daniel Hopfer

gehauen, wobei erinnert wird, es möge dabei in dem Hute die Vorrichtung getroffen sein, „daß es Blut gibt".

Mit den aufregenden Wirkungen der mit Blut gefüllten Blase wechselten in dieser an Roheit erschreckend reichen Epoche die Schweinereien des Pickelherings und des Hanswurst.

Im „Simson" sucht Weise schon die Gestalt des Narren in den Rahmen des Dramas einzuziehen. Dies kommt auch im „Kain und Abel" zum Ausdruck, wo der Narr Galga den blödsinnigen Sohn Adams darstellt, nur in abgebrochenen Sätzen spricht und die plumpsten Tölpeleien anstellt.

Auch in keinem der erhaltenen acht historischen und politischen Stücke Weises fehlt die komische Figur.

„Wie in den Bibeldramen kann man auch hier ihre allmähliche Entwicklung vom Spaßmacher auf eigene Rechnung zur mithandelnden Person verfolgen[68].

Im frühesten Drama, dem vom gestürzten Markgraf von Ancre, hängen die beiden Narren Potage und sein Sohn Courage nur wenig mit der Handlung zusammen. Der interessantere von beiden ist Courage, dessen Witz sich einmal zu einer Satire steigert, die an Shakespeares Narren erinnert.

Aus dem Trauerspiel von dem neapolitanischen Hauptrebellen Masaniello hebt Fulda als amüsant die Szene hervor, in der der Narr Allegro einem Bauern begegnet und beide sich voreinander fürchten und die Flucht ergreifen.

An „Der Fall des spanischen Favoriten, des Grafen von Olivarez" einem „ernsthaften Schauspiel" ohne komische Szenen, ist bemerkenswert, daß hierzu „Ein lächerliches Schauspiel vom großmütigen und wundertätigen Alfonso" gehört, „welches zu dem vorhergehenden mußte praesentirt und als ein anmutiges Intercenium gebrachet werden". Es ist eine selbständige Posse, die mit dem Olivarez nur

[68] Fulda, S. XLV.

ganz oberflächlich zusammenhängt. Wahrscheinlich wurden seine einzelnen Akte zwischen die Akte des ernsten Stückes geschoben, und zwar, wie Weise in der Inhaltsangabe bemerkt, „alldieweil unterschiedene Personen sich die Geduld nicht nehmen, tiefsinnigen Sachen nachzudenken, und lieber etwas leichtes vor sich sehen, das ohn' alle Mühe sowohl in die Augen, als in das Gemüte zu fallen pfleget". Er sagt ferner, die Vergnügung könne nie größer sein, „als wenn allerhand contraria gleich auf einander folgen, und wenn von der extremen Ernsthaftigkeit gleich auf etwas extrement Lächerliches gegangen wird". Es ist ein ausgelassener Schwank voll Situationswitz mit dürftiger Handlung. Der Held Alfanzo ist ein weitläufiger Verwandter des Miles gloriosus, ein aufgeblasener Geck, der sich in jeder Hinsicht vollkommen glaubt und von aller Welt zum Narren gehalten wird, eine dankbare und unzählige Male variierte Bühnenfigur. Der Anstifter der Fopperei ist Diego, der Alfanzo für den Grafen von Olivarez zum Narren abrichten will. Man treibt nun in buntester Weise sein Spiel mit ihm, und er wird in jedem Akte wenigstens einmal weidlich durchgeprügelt. Schließlich öffnet ihm ein Geistlicher die Augen, und obwohl Diego diesen zu überreden weiß, daß er seine Pläne nicht weiter störe, geht Alfanzo in sich, und die Fopperei hat ein Ende, zumal inzwischen der Graf Olivarez gestürzt ist. Alfanzo wird mit Sainte Mitouche, dem Kammermädchen der Königin, verheiratet und der königlichen Gnade versichert. Die grobkörnige Komik des Stückes kennzeichnet es als einen Nachzügler des Fastnachtsspiels[69].

Im „Fall des Marschall Biron" bildet eine Geschmackslosigkeit schlimmster Art den Höhepunkt der sogenannten Komik. Der Held Biron soll auf der Bühne enthauptet werden. Er entwindet dem Henker das Richtschwert, verfolgt diesen und die entweichenden Personen und greift

[69] Fulda, S. XLIX.

die zwei Narren des Stückes zum Schein an. Schließlich wird er hinter der Szene geköpft.

Das Drama „Regnerus" schließt mit der humoristischen Trauung des Narren Smek mit der Kammerjungfer Genovefa, wobei der Priester in seiner Rede das Amt des Narren mit dem Sauerkraut und die Braut mit der Bratwurst salbungsvoll vergleicht. Wie in dieser herrscht in den übrigen Narrenszenen ein munterer frischer Ton.

Im „König Wenzel" (1686) sind die Narren Bäbel und Wazek ausbündige Schurken, deren Späße von bedauerlicher Gemütsroheit ihres Schöpfers zeugen. Empörend ist es z. B., wenn Bäbels Frau an dem Genuß von Kirschen stirbt, die dieser für Wenzel vergiftet hat, und wenn Bäbel selbst uns dieses mit scherzender Lustigkeit berichtet. „In der Tat muß im Gefühl der Zeit der Hanswurst eine Ausnahmestellung eingenommen haben, die ihm nicht nur außerhalb der Kausalität des Stückes, sondern auch außerhalb der moralischen Welt zu agieren erlaubt[70]."

Am erfreulichsten entfaltet sich Weises Begabung in den Lustspielen. Sie beruhen zum größten Teil auf freier Erfindung und treffen häufig eine Natürlichkeit, die erst lange nach Weise wieder erreicht werden sollte.

Gleich in dem frühesten Stück dieser Gattung, dem „Bäurischen Machiavellus" (1679), zieht er alle Register des echten Humors, der niemals zu den niederen Mitteln der Hanswurstkomödie zu greifen nötig hat. Hervorzuheben ist, daß Weise hier wie in allen übrigen Schwänken den Narren als ständige Figur verschwinden läßt. Dadurch ist eine erhöhte Lebenswahrheit erreicht. Sie mag nicht wenig zur Beliebtheit der Weiseschen Komödien beigetragen haben.

Der berühmte Staatsmann, Historiker und Dichter Niccolo di Bernardo dei Machiavelli (1469—1527) war durch seinen „Principe", in dem er den Typus eines rücksichtslosen Politikers hingestellt hatte, von der Folgezeit als

[70] Fulda, S. LIII.

Repräsentant einer kalt egoistischen, gewissenlosen Lebensanschauung gebrandmarkt worden, deren Vertreter man fortan kurz als Macchiavellisten bezeichnete. Weises Tendenz war es nun, zu zeigen, daß der Egoismus und die aus ihm entspringende Schlechtigkeit durchaus nicht auf irgendwelche Lehren, am wenigsten auf die des mißverstandenen Florentiners, sondern auf einen den Menschen angeborenen Naturtrieb zurückzuführen sei. Er hat zu dem Zweck das eigentliche Stück mit einer allegorischen Handlung umrahmt.

Auf dem Parnaß thront Apollo, der Inbegriff der Tugend und Weisheit. Die Vertreter der verschiedenen Tugenden klagen vor ihm den Macchiavellus an als den Anstifter alles Bösen, den Urheber aller Laster. Macchiavellus ist bereits seiner Schriften wegen vom Parnaß verbannt und wird nun zitiert, damit er sich ob der neuen Anklage verantworte. Er sagt, daß die Schlechtigkeit der Welt von seinen Schriften unabhängig sei, daß sie vor diesen bestanden habe und gerade bei den niederen Leuten, die jene niemals gelesen hätten, am verbreitetsten sei. Um diese Behauptung zu prüfen, sendet Apollo Eusebius, den Vertreter der Frömmigkeit, und Politicus, den Vertreter der Weltklugheit, aus, die bei der nun folgenden Haupthandlung als unsichtbare Zuschauer zu denken sind.

In dem Marktflecken Querlequitsch ist die Stelle des Pickelherings, d. h. des öffentlichen Spaßmachers, Hochzeit- und Leichenbitters vakant geworden, und es melden sich drei Bewerber, von denen jeder eine einflußreiche Persönlichkeit zu ihren Gunsten zu stimmen weiß. Teils durch Bestechung, teils dadurch, daß sie sich als Freier schwer anbringbarer Töchter einführen, teils durch andere Ränke und Kniffe wissen sie die Selbstsucht ihrer Beschützer auf das äußerste anzustacheln, und es entspinnt sich nun das bunteste Intrigengewirr, dessen Seele und verschmitzter Leiter der Schulmeister Scibilis ist. Diesem gelingt es auch endlich mit einer durchtriebenen Kriegslist, seinem Schütz-

Titelkupfer von Christian Weises Bäuerischem Macchiavellus, Leipzig, 1861

ling und künftigen Schwiegersohn Ziribizirbo das Amt zu verschaffen, während die beiden Rivalen nach mühseligen Beratungen mit anderen Ämtern abgefunden werden. Macchiavells Unschuld ist durch diese Vorgänge erwiesen, und als der Schuldige wird Antiquus erkannt. Er wird als der uralte Anfänger aller Bosheit gekennzeichnet und zu Gefangenschaft und schwerer Arbeit verdammt.

Von diesem matten allegorischen Teil abgesehen, fesselt das Stück durchaus, ja es läßt keinen Augenblick zu Atem kommen. Mit glücklichem Griff hat Weise hier eine Welt dargestellt, die bis heute die Lieblingssphäre des deutschen Lustspiels geblieben ist: die Welt des Philistertums, der spießbürgerlichen Beschränktheit und Aufgeblasenheit. Dabei hatte er gleich eine Reihe von Typen gezeichnet, deren Nachkommen noch heute auf den Brettern heimisch sind. Da ist der verschlagene, mit seiner windigen Gelehrsamkeit renommierende Schulmeister, der wichtigtuende Schulze, der zugleich ein arger Pantoffelheld ist, die resolute Schwiegermutter mit dem erstaunlichen Mundwerk, der aufschneiderische Soldat, der leichtsinnige, gewandte Abenteurer, die naive Dorfschöne, lauter lebenswahre Gestalten, typisch und doch nicht ohne treffende individuelle Züge. Die ganze kleinbürgerliche Misere mit all ihrer Klatschsucht und Wichtigtuerei konnte nicht drastischer und witziger geschildert werden als in diesem Stück; es ist deshalb zugleich ein wertvolles und wahrhaftes Kulturbild[71].

Auch das folgende Lustspiel von einer „zweifachen Poetenzunft" ist von sehr glücklicher Erfindung. Es ist das einzige satirische Lustspiel, das Weise geschrieben hat, und wendet sich gegen die Ausschreitungen der damals emporschießenden Sprachgesellschaften, die den Kampf gegen das Fremdwort in der deutschen Sprache ausfochten.

Die vereinigte Tannzapfen- und Narrenkolbenzunft hält eine ihrer feierlichen Sitzungen, und wir erfahren zunächst ihre Tendenzen, deren hauptsächlichste die Reinigung der

[71] Fulda, S. LV.

deutschen Heldensprache ist. Sehr komisch wirkt die Ängstlichkeit, mit der jedes Fremdwort vermieden oder umgangen wird. Jeder Zunftgenosse soll seine Lebensgeschichte erzählen; doch sie werden durch das Herannahen des Edelmannes unterbrochen, vor dem sie die Flucht ergreifen und der ein neu eintretendes Mitglied durchprügeln läßt. Darauf versammeln sie sich wieder, wählen in drolliger Weise ihre Untersassen und Schreinhalter und beschließen, dem Edelmann die Schutzherrschaft anzutragen. „Wer seid ihr denn?" fragt dessen Verwalter, und der Zunftmeister der Tannzapfenzunft antwortet: „Wir sind die vortrefflichsten Leute von der Welt; wir schreiben Bücher, wir machen Gedichte, wir teilen Ehrenämter aus; mit einem Worte: wir machen die sterblichen Leute unsterblich." Zum Scherz geht der Edelmann auf die Sache ein, und als er der Zunft präsidiert, soll sie ihm ihren Heiligen nennen. Sie nennen Hans Sachs, den Nürnberger Spruchsprecher Wilhelm Weber, Michael Theuerdank und den Bader zu Stößen, Jakob Vogel. Aber er verlangt einen Heiligen, der etliche hundert Jahre alt sei. „Drum lasset euch den alten Dichter befohlen sein, der nunmehr fast vor fünfhundert Jahren gelebet hat, der heißtet Walther von der Vogelweide und ist so berühmt gewesen, daß er Kaiser Philippen sein Buch zugeschrieben (gewidmet) hat." Dieser wird denn auch als Heiliger akzeptiert. Zuletzt muß jeder einen Reim machen, und da der Edelmann für denjenigen zehn Taler bestimmt, dem der beste Reim gelingt, geraten sie in Zwist, und das Stück schließt mit einer allgemeinen Prügelei[73].

Am berühmtesten wegen seiner Beziehungen zu Gryphius und Shakespeare ist das „Lustige Nachspiel, wie etwan vor diesem von Peter Squenz aufgeführet worden, von Tobias und der Schwalbe". Ob Weise den Sommernachtstraum gekannt, erscheint sehr fraglich. Feststeht, daß er, von Gryphius angeregt, ganz ohne Anleihen an Shakespeare sein Zwischenspiel verfaßt hat, das aber nach Ideen und

[73] Fulda, S. LVII.

dem Gang der Handlung sein unstreitbares Eigentum ist. Seinen Inhalt hier mitzuteilen, erübrigt sich, da es in sehr guter Übertragung durch Reclams Universalbibliothek allgemein zugänglich gemacht ist.

„Der politische Quacksalber" führt alle nur erdenklichen Charlatantypen vor.

Von Ludwig Fulda wieder aufgefunden wurde die Komödie vom Kuriositätenkrämer (1686), deren Nachspiel ganz in unser Fach schlägt.

„Negro, ein alter reicher Mann, liegt im Sterben und wird von Serpente, einer alten Verwandten, und deren Sohn Basilisko gepflegt. Er macht vor den versammelten Honoratioren des Ortes sein Testament, in dem er Serpente zur Erbin einsetzt, dagegen seinen Bruder Albino, der sich lange nicht um ihn gekümmert hat, mit nur einem winzigen Legat bedenkt. Inzwischen trifft Albino ein und ist verzweifelt, als er von dem Testament hört; ein Schuster namens Jean verspricht ihm, dieses nach seinen Wünschen umzuändern. Zu diesem Zweck schaffen sie erst den Basilisko beiseite, den sie nach einem provozierten Streit arretieren lassen, und sperren die Serpente im Keller ein; darauf legt sich Jean ins Bett des inzwischen verstorbenen Negro und spielt dessen Rolle, als sei er wieder zur Besinnung gekommen und wolle sein Testament ändern. Wiederum versammeln sich die Honoratioren, die Täuschung gelingt, und Albino erwartet mit Spannung das Testament des falschen Negro. Dieser hat nichts eiligeres zu tun als Serpente wieder zu enterben und fährt dann fort:

Darnach hab ich einen lieben Bruder, ach die edle Seele! Ich kann's nimmermehr verbeten, daß ich ihn so schändlich übergangen habe, den vermache ich —

Ubique (Rechtskonsulent): Die ganze Erbschaft?

Albino: Der Schulmeister hat meines Kopfes viel; nun wird das Wort kommen, das mich zum reichen Manne macht.

Jean: Ja, den vermach ich mit guten Bedacht (er vergißt allmählich, daß er ein totkranker Patiente ist, fängt

mit den Armen an zu fechten), mit guten Bedachte zweihundert Thaler.

Albino (ad spectatores): Je du Schelme, du bringst mich zum andern Mal um meine Wohlfahrt. Laß die Herren wegkommen, ich will dich bezahlen!

Jean: Und darnach hab' ich einen guten Freund, der hat mich einmal aus Leib- und Lebensgefahr errett', der heißt Schuster Jean in der Viehgasse, den will ich zur schuldigen Dankbarkeit zu meinen rechtmäßigen Erben eingesetzt haben.

Dabei bleibt es natürlich nicht. Albino schlägt Lärm, der Betrug wird aufgedeckt, und es kommt zu einer höchst drolligen Gerichtsverhandlung. Vorher hat sich Albino von der wieder befreiten Serpente noch glücklich 500 Taler ausgeschwindelt und sich damit aus dem Staube gemacht. Jean aber wird zum Tod verurteilt und aufgehängt; da versammeln sich alle um den Galgen und verspotten ihn.

Jean: Ihr Leute, macht mir's erleidlich, sonst komm ich nunter und will ein bezahlen, daß er an mich denken soll.

Serpente: Ei komm' doch runter! (Sie fangen alle an zu lachen.)

Jean (kommt herunter): Ihr Schelmen, so will ich euch weisen, wie ihr einen redlichen Kerlen in seinem Berufe respektiren sollt. (Sie fallen übereinander und schlagen sich.)

Also mit der obligaten Prügelei schließt auch dieser ausgelassene Schwank, der einer der witzigsten ist, die Weise geschrieben hat[78]."

Eine ziemlich matte Groteske ist „Der betrogene Betrug".

Ein Bauer ist dem Verwalter Geld schuldig, und dessen Drohungen bewirken, daß er dem Gelde nachforscht, das seine Frau versteckt haben soll. Dies Geld hat die Mutter eines armen Mädchens, der Braut des Verwalters, vor Zeiten der Frau zur Verwahrung gegeben, und diese hat es

[78] Fulda, S. LXI f.

unterschlagen. Die ganze Handlung beruht darauf, daß zuerst der Bauer seiner Frau das Geld stiehlt, worauf es ihm von dem Hofnarren des Verwalters und diesem wieder von der rechtmäßigen Besitzerin heimlich weggenommen wird. Mit einer Schlägerei der drei Geprellten endet der Schwank.

Denselben Stoff wie Shakespeare in „Der Widerspenstigen Zähmung" behandelt Weise in seiner „bösen Catharina".

Der angesehene Baptista hat zwei Töchter, Catharina und Bianca; die ältere, Catharina, ist wegen ihres boshaften und zanksüchtigen Wesens allgemein gefürchtet und gehaßt, während die jüngere, Bianca, die gar viel von ihr zu leiden hat, sanft und bescheiden ist. Um sie wirbt Mako, wird aber vom Vater abgewiesen, weil zuerst die ältere Tochter verheiratet werden soll. Mako sucht sich, als Holzschläger verkleidet, der Geliebten zu nähern, während seine Freunde sich bemühen, Catharina einen Freier zu verschaffen. Einen solchen finden sie in Heyno, der aber von ferne zusieht, wie Catharina einige Bauern durchprügelt, und sich deshalb schleunigst zurückzieht. Energischer ist der viel gewanderte Harmen; er läßt sich nicht abschrecken und verlobt sich mit Catharina, die sich ihm im vorteilhaftesten Lichte zeigt, um ihn nach der Hochzeit besser tyrannisieren zu können. Diese soll auf dem Lande stattfinden, weil die Braut in der Stadt doch gar zu verrufen ist. In einigen sehr witzigen Szenen beraten die Bauern über die Art, wie das Hochzeitsfest zu veranstalten sei; die Beratung endet selbstredend mit einer großen Prügelei. Sowie die Hochzeit vorüber ist, beginnt Harmen seine Kur; zuerst überbietet er seine Frau im Schelten, dann hungert er sie aus und verbietet sogar den Bauern, ihr irgend etwas zu essen zu geben; schließlich läßt er sie nicht schlafen. Sie geht bereits in sich, als eine alte Frau sie wieder aufhetzt, und nun greift Harmen zu noch energischeren Mitteln. Er läßt sie in eine Wiege legen und ihr die Fußsohle

bürsten, bis sie Besserung gelobt. Baptista hat inzwischen so entsetzliche Dinge über die Grausamkeit seines Schwiegersohnes vernommen, daß er an Scheidung denkt und das Verlöbnis von Bianca und Mako wieder aufheben will. Da treffen Harmen und Catharina ein, und diese zeigt sich zu allgemeiner Freude und Verwunderung völlig umgewandelt und als eine liebende und gehorsame Gattin.

Weise hat den Stoff ganz auf deutsche Verhältnisse zugeschnitten und durch deutsche groteske Zutaten seinem Publikum mundgerecht gemacht. So ist das Wiegen des bösen Weibes ein deutscher Zug, der sich bereits in „Cunae" des Harlemer Rektors Schonaeus († 1611) findet.

Weises Verdienste um die Entwicklung des deutschen Dramas sind unbestritten. Aber auch die deutsche Schauspielkunst ist ihm zu großem Dank verpflichtet, ihm vielleicht noch mehr als all den andern Dichtern und Veranstaltern von Schuldramen, zu denen insbesonders die Jesuiten zählten.

Diese Geistlichen schufen sich für ihre Schulen ein eigenes Genre, die sogenannten Jesuitenkomödien, das die Form des gelehrten oder Schuldramas und die höfische Konvenienz aufgegeben hatte, und sich den alten Misterien näherte! Auch hier zeigt sich jener eigentümliche frische und bewegliche Geist des Ordens, der nicht exklusiv wirken wollte, sondern sich gerne den wechselnden Erscheinungen des Volksgeistes anschloß, weder die heidnische Mythologie noch den Sinnenreiz des Ballettes oder die derben Witze der komischen Figuren scheute und dadurch mit bewunderungswürdiger Elastizität seinen Zauber auf alle Stände der Gesellschaft zu übertragen verstand.

Die Jesuiten besaßen fast in jedem Kollegium ein Theater, wo am Ende des Schuljahres anfangs von der studierenden Jugend, später von anderen Personen, unter der Leitung der geistlichen Lehrer Schauspiele aufgeführt wurden. In den Zwischenspielen dieser Komödien, die ganz im Geschmack der wandernden Truppen gehalten waren,

trockneten Pickelhering, Hanswurst oder Harlekin die Tränen der Zuschauer[74].

Aus den Darstellern der Schulkomödien, aus Studenten und Schülern, hat sich zu Beginn des neuen deutschen Theaters der Nachwuchs der Schauspieler rekrutiert.

So erschien 1622 in Berlin die Komödiantengesellschaft von Carl Treu. Bei ihr befand sich anfangs ein früherer Studiosus Theologiae, Magister Johann Lassenius, der sich aber bald von Treu trennte und eine eigene Truppe bildete. Dieser Magister ist als der erste jener Theaterprinzipale anzusehen, die aus dem Lehrstande hervorgingen und reisende Studentengesellschaften bildeten, die die ersten Schritte taten, um die Kunst der dramatischen Darstellung aus dem Sumpf der Pöbelhaftigkeit zu heben[75].

Dieser Lassenius spielte später wiederholt in Berlin, wo er die Gunst des Kurfürsten Georg Wilhelm errang. Auf dessen Vorstellungen entsagte Lassenius dem Schauspielerstand und wurde Prediger in Pommern und Danzig.

Im Jahre 1646 kam der Schauspielunternehmer Andreas Gärtner mit seiner aus Studenten bestehenden Gesellschaft aus Königsberg in Preußen nach Hamburg, um dort Vorstellungen zu geben.

Erst Student, dann Wanderkomödiant, Gelegenheitsdramatiker und endlich Skribent, dieser Werdegang so vieler Talente an der Wende des siebzehnten Jahrhunderts und darüber hinaus, war auch der Christian Reuters. Als Verfasser des Schelmenromans „Schelmuffsky" ist Reuter unsterblich geworden, als Autor köstlicher Hanswurstiaden ist er vergessen. Sehr zu unrecht. Zwei seiner Komödien, „Die ehrliche Frau nebst Harlequins Hochzeit- und Kindbetterinschmaus" und „Der ehrlichen Frau Schlampampe Krankheit und Tod" zählen zu dem Besten, was das deutsche Lustspiel nach Weise geleistet hat. Eine weitere Bedeutung gewinnen die Komödien noch dadurch, daß in einer

[74] Karl Weiß, Die Wiener Haupt- und Staatsaktionen, Wien 1854, S. 34. — [75] Genée, S. 285.

von ihnen der „Schelmuffsky“ vor seinem Erscheinen im Roman sich mit seiner ganzen Sippe auf der Bühne vorstellte. „Eine nicht geringe Wichtigkeit kommt ferner den beiden Stücken für die Erkenntnis der Entwicklung des deutschen Dramas zu, weil sich in ihnen, deutlicher als in irgend einem anderen Denkmal der Zeit, die Einflüsse der verschiedenen Richtungen verfolgen lassen, die sich im deutschen Drama am Ende des siebzehnten und gegen Anfang des achtzehnten Jahrhunderts geltend machten[76].“

Reuter arbeitete seine Figuren direkt nach der Natur. Daher ihre Frische und die Echtheit, die selbst durch die dick aufgetragene groteske Bemalung immer wieder ins Auge springt. Überall sind Persönlichkeiten und Zustände, mit denen Reuter innig vertraut war, festgehalten, so daß alles wohl übertrieben, aber niemals unnatürlich erscheint.“

Der Hochzeitsschmaus erhält noch dadurch reliquiarische Bedeutung, daß er Goethe zu dessen Drama „Hanswursts Hochzeit“ angeregt hat. Zwei Verse des Reuterschen Hochzeitsschmauses sind wörtlich in Goethes kleine Dichtung übergegangen.

In der Eingangsszene des Hochzeitsschmaus sagt Teneso zu seiner Tochter Lisette, daß er sie, da er schon alt und gebrechlich sei, dem reichen Monsieur Lavantin versprochen habe. Lisette ist damit einverstanden:

Lavantin ist mir schon recht,
Wenn ich ihn bekommen möcht,
Zu stillen
Mein Willen:
Dieweil er jung und reich.

Teneso will freudig zu dem Vater des Jünglings laufen, um den Hochzeitstag festzusetzen. Da erscheint Harlequin.

[76] Georg Ellinger in Braunes Neudrucke Nr. 90—91, Halle 1890, S. III.

Hanswurst im 17. Jahrhundert

Castigo Ridendo Mores.

Valete & Favete.

Potz tausend Schlapperment, wie wirds im Beutl schneiden,
Es kommt betrübte Zeit, daß ich von hier muß scheiden,
Und was das schlimmste ist, es schreyt die ganze Welt:
Du poberer Hanns-Wurst, wie stehets um dein Geld?
Vor Wein, Bier und Brandwein soll ich die Zahlung geben,
Und der Herr Credit ist in meinem Leib und Leben;
Herr Borgesdorf ist todt; Herr Habenichts bey mir,
Und Monsieur Zahlaus plagt mich all Tage hier;
Paupertas ist mir gar zur Ehe anvertrauet,
Wovon Herr Hungrig mir aus allen Löchern schauet.
Drum muß ich wohl allhier Herr Miserabel seyn,
Und Madam Elend macht mir rechte Höllen-Pein;
Doch bin ich genereux und will noch was verschencken,
Was ists? Ein Schattenwerk, jedoch ein Angedenken,
Des Hanns-Wurstes Portrait: ob den ihr oft gelacht,
Wenn er auf seiner Bühn was närrisches gemacht.
Wollt Ihr mir ein Präsent darvor zur Reise geben,
So wünsch ich Euch vergnügt in Pleiß-Athen zu leben,
Ja, Euer Musen-Sitz vergnüg Euch Tag und Nacht,
Bis Euch Gelehrsamkeit zum Licht der Welt gebracht.
Dies ist, was ich zulezt Euch wünsch vor Eure Gabe,
Jetzt bin ich Hanns-Wurst; sonst aber
heiß ich Schlehabe.

Abschiedsgruß eines Hanswursts aus Leipzig
18. Jahrhundert

Entrée II.

Harlequin. Lisette.

Harlequin:

Mein süßer Bienen-Korb, mein klares Urin-Glaß,
Verzeihe, daß ich dich anrenn auf dieser Straß.
Ich bin gantz verschammieret,
Weil niemand als mir gebührt
zu üben
das Lieben,
mit dir du Raben-Aas.

Lisette versichert Harlequin:

Ich liebe dich so sehr,
Daß, wenn es nicht allhier auf freyer Gassen wäre
küßt ich dich wohl tausendmal,
so sieht man es überall,
drum borgen,
bis Morgen,
Mustu, was wilstu mehr.

Harlequin:

Der kleine Bettschelm liegt mir gar in meinem Sinn,
Ich schwere, daß es wahr, daß ich vom Adel bin,
wird sie mir nicht bald zu theil,
erstich ich mich mit dem Beil.
O Schade,
Gott Gnade
alsdann dem Harlequin!
Dem Ersten, den ich seh bei meiner Liebsten stehn,
dem soll ein grimmig Schwerdt durch Leib und Seele gehn,
biß er werde so zerstückt,
daß kein Schneider ist geschickt
zu flücken
die Stücken,
denn ists mit ihm geschehn.

Ich bin schon von Statur, von Haut subtil und zart,
von Hertz und Muth ein Held, man siehts an meinem Barth,
sechse, fünfe oder vier
jag ich alle hinter mir,
courage,
courage,
Ich bin von Helden Art.

(Tritt beyseite.)

Entrée III.

Lavantin, Lisette, Harlequin.

Lavantin:

Nun, meine Liebste bleibet sie
wie gestern noch gesonnen?

Lisette:

Ja mein Schatz er glaube mir,
Er hat mein Hertz gewonnen.

Lavantin:

Ey so nehm sie dann darauff
diesen Kuß zum süßen Kauff.
O Wonne, O Wonne, O Wonne.

Lisette:

So nehm er dann mein Liebster an
den Kuß von meinem Munde.

Harlequin:

Küß daß du erstickst daran.

Lavantin:

O längst gewünschte Stunde,
Augen küß ich Mund und Kinn.

Harlequin:

Küß du sie wo anders hin,
Auffm Podex, auffm Podex, auffm Podex.

(Lavantin, Lisette gehen ab.)

Entrée IV.

Ursel. Harlequin.

Ursel:

Nimm diesen Kuß mein Schatz von meinen Lippen an.

Harlequin:

Ich wollte, daß dir wär ein Dreck ins Maul gethan.
Pfuy der schönsten Courtesie,
Die ich mir gewünschet nie.
Ich wette,
Lisette
Kriegt Lavantin zum Mann.
Jetzt bin ich brav vexirt, von hinten und von forn,
Ick bin gantz rasend toll, und berste schier vor Zorn.

Ursel:

Sage mir, was dich anficht,
Harlequin, weil dein Gesicht
so dunkel.

Harlequin:

Runckunkel,
lass mich itzt ungeschorn.

Ursel:

Ich bin ja ziemlich jung.

Harlequin:

Ja ziemlich eselgrau.

Ursel:

Reich,

Harlequin:

rauch.

Ursel:

Schön, roth und weiß,

Harlequin:

Die Lippen himmelblau.

Ursel:

Ich bin auch gescheut und klug,

Harlequin:

wie ein alter Essigkrug.

Ursel:

manierlich,

Harlequin:

natürlich
wie eine Becker-Sau.

Ursel:

Wie ist es denn, mein Kind,
willst du mich gar nicht lieben?

Harlequin:

O, wenn ich wäre blind,

Ursel:

Ich will dich nie betrüben.
Ich bin ja so hübsch und fein,
Und will gern dein Weibgen seyn.

Harlequin:

Pfuy Teufel :/: :/:

Ursel:

Meinstu mich Affen-Maul,
Langnäsichter Krummschnabel.

Harlequin:

Ja, dich du Karren-Gaul,
Madame von der Gabel.

Ursel:

Schweig, ich brech dir das Genick,
du verfluchter Galgenstrick,
du Esel :/: :/:

Harlequin:

Was fragstu wilde Wasser-Mauß,
du heßlicher Pfuy Teufel,
wilstu nicht heute fahren aus,
aufn Besen ohne Zweifel,

Hanswurst des 18. Jahrhunderts
Kupfer von Elias Bäck

ich lauff dir bald, schweigstu nicht,
mit dem Marsche ins gesicht,
du Hexe etc. :/: :/:

Entrée V.

Claus, der Ursel Vater. Ursel. Harlequin.

Claus:

Du Flegel, darffstu dich mein Kind
zu schmähen unterstehen,
Ertzbengel, lauffe nur geschwind,
sonst solstu blutig gehen,
Sie ist vor dich viel zu gut,
du verlauffner Funfzehn-Hut,
Haluncke etc. :/: :/:

Harlequin:

Du wilder wüster Ziegenbart,
du alter Hosenscheißer,

Claus:

Du Vogel von der Galgen-Art,
du Narr, du Possenreißer.

Harlequin:

Alter Hudler, gehst du nicht,
werff ich dir bald ins Gesicht
Ohrfeigen etc. :/: :/:

Claus:

So nimm denn diß von meiner Hand,
es soll dir seyn verehret,
(schlägt Harlequin).

Harlequin:

Un du nimm dieses Liebes-Pfand,
daß dir das Glück bescheret,
(schlägt Clausen).

Claus:

Ursel schlage wacker drein,
brich dem Schelme Hals und Bein.
Courage :/: :/:
(Sie fallen übereinander und machen ein Gepolter.)

Entrée VI.

Die Richter mit den Häschern und die Vorigen.

Richter:

Halt ein, du loses Volck, was soll denn dieser Streit?
laßt ab, sag ich, wo nicht, so sollet ihr noch heut
kommen in das Narren-Hauß,
Kein Bitten soll euch helfen drauß,
ihr Häscher,
ihr Drescher
mit Flegeln sie entscheid.

(Sie lauffen davon.)

Entrée VII.

Lisette:

Wie lang fällt mir die Zeit, seither ich eine Braut,
Ich zehle Stund und Tag, biß dann man mich vertraut
mit dem jungen Lavantin,
es regirt ein Hertz und Sinn
uns beyde
O Freude!
wie jucket mir die Haut.

Komm werther Bräutigam, komm liebstes Seelen-Kind,
Mein Hertz ersticket fast, weil es dich nirgend find,
weil mein Lavantin mich liebt,
bin ich, die sich ihm ergiebt,
von Hertzen
mit Schmerzen,
mein Schatz komm fein geschwind.

Entrée VIII.

Harlequin. Lisette.

Harlequin:

Hier steh ich schon vor dir mein Schatz mit Seel
und Leib,
Du hast mich ja gerufft, mein süßer Zeit-Vertreib.

Wenn ich schaue dein Gesicht,
Weiß ich nicht wie mir geschicht,
Ich schwitze
vor Hitze,
sag, wiltu seyn mein Weib?

Lisette:

Dieweil ich endlich doch muß nehmen einen Mann,
So stündest du mir wohl für allen andern an,
wüst ich nur wie reich man dich
schätzet, sage, kanst du mich
mit Ehren
ernehren,
da liegt am meisten dran.

Harlequin:

Gar recht, ich habe gar ein trefflich Heyraths-Gut,
erst, ein schön Seiden-Kleid, dann einen neuen Hut,
einen silbern Biesem-Knopff,
einen küffern Wasser-Topff,
vier Wannen,
zwey Kannen,
verzieh, es kommt noch mehr.
Ein blaues Hochzeit-Kleid mit rothen Fleck geflickt,
ein Gürtel um den Leib, mit Schwantzen schön gestickt,
einen Mantel trage ich,
einen Mantel trage ich,
Ellenlang, daß stutzt warlich,
ein Rantzen,
mit Frantzen
schickt sich wohl darzu.

Ein Diamanten Ring, ein zinnern Brunfz-Geschirr,
so noch gar nicht gebraucht, das dienet mir und dir,
ein Kackstuhl von Elffenbein,
und ein wohlgemästet Schwein,
zwey Wiegen,
sechs Ziegen,
verzieh, es kommt noch mehr.
Ein Taschen-Messer, und ein starker Hackenlock,
ein Blasebalck gantz neu, auch Eyer neunzig Schock,
töpffern Schüsseln hab ich vier,
und ein Faß voll Zerbster Bier
im Keller,
sechs Teller
von Holtz, es kommt noch mehr.
Ein Schau-Stück pur von Bley, wohl 18 Pfennig werth,
ein Hünerkorb von Stroh, ein schönes blindes Pferd,
und zwey Schinken hab ich auch,
die noch hangen in dem Rauch,
drey Tiegel, zwey Spiegel,
verzieh, es kommt noch mehr.
Mein eigen Contrefait, und einen neuen Schranck,
ein steiffes Mangel-Holtz, wohl einer Spannen lang,
dies alles geb ich dir,
du hingegen giebest mir,
mein Schätzgen,
dein — — —
Courage mon ami.

Lisette:

Du bist ein reicher Kerl, ich muß es traun gestehn,
Ich will ietzunder gleich zu meinem Vater gehn.

Harlequin:

Ey so lauff mein Tausend-Schatz,
daß dirs keine Katz zukratz,
courage,
courage,
der Tantz wird bald angehn.

Entrée IX.

Claus:

Ursel meine Tochter thut
vor Liebe fast verzagen,
ihre Sach steht gar nicht gut,
darffs doch dem Artzt nicht klagen,
wenn ich eine Suppe will,
bringt sie mir den Besenstiel
O Jammer! etc. etc.

Ach es liegt ihr doch der Dreck
so nahe bey dem Hertzen,
hole mich der Guckguck weg,
ich sag es ohne Schertzen,
kriegt sie nicht bald einen Mann,
thut sie selbst ein Leid ihr an,
O Jammer! etc.

Art von Art läst nimmer nicht,
es ist ihr nicht angebohren,
wenn ihr nicht ihr Recht geschicht,
so ists mit ihr verlohren,
sie sieht schon gantz blaß und bleich
nicht mehr einer Jungfer gleich,
O Jammer!

Ich halts ihr vor übel nicht,
dieweil ich muß gestehen,
wenn ein Mägdgen mein Gesicht
nur freundlich thut ansehn,

so werd ich, ich alter Mann,
also bald gefochten an,
vom Kützel etc.

Entrée X.

Harlequin (mit einer Leiter und Laternen):

Ein Ständchen hat mein Schatz Lisette gern bey Nacht,
drum hab ich heute schon ein trefflich Stück erdacht,
Das will ich vor ihrer Thür
singen, dazu müssen mir
die Geigen
nicht schweigen
das wird gefallen ihr.

(Er lehnt die Leiter an das Cammer-Fenster und singet folgendes Lied.)

Aria.

1.

Lisette, liebster Rosenstock,
meines Hertzens Zuckerstengel,
Du meines Leibes Unter-Rock,
Mein Schatz und tausend Engel,
vernimm den Klang,
und schönen Gsang,
die saubern Rittornellen,
so klingen wie Kuhschellen.

2.

Und dies geschicht zu Ehren dir,
weil ich dich hertzlich liebe,
das Hertz in Hosen zittert mir,
aus lauter Liebes Triebe,
du wirst ja auch
nach Handwerks-Brauch,
mich recht, von Hertzen meynen,
sonst müst ich mich todt greinen.

3.

Ich thät dirs gerne siebenmahl
mit Geigen musicieren,
damit ich nicht bestehe kahl,
will ich die Stimme zieren
met re, mi, fa,
fa, mi, sol, la,
und schönen Tremulanten,
Trotz allen Musicanten.

4.

Ach! mache mir doch auf geschwind,
Du wertheste Lisette,
Ach lasse mich doch ein mein Kind,
mein Schatz, zu dir ins Bette,
denn Harlequin,
dein Hertz und Sinn,
erwartet dein mit Schmertzen,
thu auf, und laß dich hertzen.

Die ersten Zeilen dieser Aria sind offenbar eine Parodie auf Hofmannswaldaus berüchtigtes Sonett: „Amanda, liebstes Kind, du Brustlatz kalter Herzen . . .“

Der Ruhm, die erste Truppe gebildet zu haben, die den Namen Schauspieler zu Recht und in Ehren trugen, gebührt dem Magister Hans Velten, auch Velthen, Veltheim oder Velthem genannt. Velten soll als Student 1669 bei einer von Leipzigs Universitätshörern veranstalteten Aufführung von Corneilles Polieuct als Darsteller so großen Beifall gefunden haben, daß er das Studium an den Nagel hing und fortan als Schauspieler und dann als Leiter eines Thespiskarrens durch die Lande zog. In Breslau, Leipzig, Dresden, Nürnberg, Braunschweig und Hamburg war Veltens Truppe, die später den Titel Kursächsische Komödiantenbande erhielt, ein gerne gesehener und mit Auszeichnung behandelter Gast. Velten brachte Zug und

Anstand in seine Gesellschaft, bei der schon Frauen tätig waren. In Veltens Personal finden sich vier Schauspielerinnen, darunter seine Frau und Schwester.

Diese Neuerung verursachte den Frommen viel Arger. Abraham a Sta. Clara macht seinem Grimm über die „Comoediantinnen" in dem Abrahamischen „Gehab Dich wohl"[77] Luft.

„Frau Mutter! sagt jene Tochter, und vor Heunt bitt ich um Erlaubnis in die Comoedi zu gehen, denn man spielt den Doctor Faust, ist gantz und gar nichts verliebt's," „ja, ja meine liebe Lisette, sagt die Mutter, du gehest mit mir, ich gehe auch in die Comoedi," und ob man schon den Doctor Faust spielet, so kommen doch allerley verliebte Intriguen hinein; der Aufputz deren Comoediantinnen, die süße und glatte Wort, die freche Gebärden, mit welchen man die Herzen der Mannesbilder bezwingen kan, diese geben der Jungfrau Lisette die schönste Gelegenheit zu verschiedenen schmutzigen Gedanken, und ob der Teuffel schon keinen Lehrmeister abgibt, so ist doch die Gelegenheit in der Comoedi genug, die Liebe nach allen Haupt-Stücken zu lernen."

Die ersten Schauspielerinnen standen wohl 1589 in Berlin auf der Bühne. Allerdings waren es Dilettantinnen und Kinder. Im genannten Jahre wurde am Hofe des Kurfürsten Johann Georg die „Kurtze Comoedien von der Geburt des Herrn Christi" von Georg Pondo[78] aufgeführt. Das Christkindlein stellte der achtzehn Monate alte Markgraf Friedrich dar. Sein Bruder, der achtjährige Christian und der siebenjährige Joachim Ernst waren zwei der heiligen Könige. Im Engelchor sangen zwei Markgräfinnen mit. In die anderen Rollen teilten sich Kinder des Hofadels und einiger Berliner Patrizier.

In Italien finden sich vereinzelt seit etwa 1560 Frauen als Darstellerinnen.

[77] Wien und Nürnberg, 1737, S. 97. — [78] Herausgegeben von Gottlieb Friedländer, Berlin, 1839.

In Deutschland haben sie bereits zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts in den Zwischenspielen ihre Gaukeleien gezeigt. Darauf deutet eine Stelle in einer der dickleibigen Strafpredigten von Ägidius Albertinus hin:

„Weil auch der heilige Geist uns verbeut, ein liederliches und springendes oder tanzendes Weib anzuschauen oder anzuhören, damit wir nicht fallen in ihre Stricke, wer darf denn so gar vermessen und ruchlos sein, daß er sich wider das Gebot des Heiligen Geistes setze, in solche öffentliche Gefahr und mitten in solcher hellischen Glut? Denn weil solche kommödiantischen Weiber gemeinlich schön und geil sind und ihr Ehrbarkeit allbereits verkauft ist, so pflegen sie mit den Sitten, Gebärde und Bewegnussen des ganzen Leibes und mit der zarten, lieblichen und süßen Stimme und mit den zierlichen Leibskleidern wie die Sirenen die Menschen zu bezaubern ... Daher man dann sich billig wundern kann, warum dieses hochschädliche Ungeziefer allenhalben von den Obrigkeiten in den Städten wird aufgenommen, geliebt und zugelassen und sogar von etlichen eitlen Fürsten und Herren an ihren Höfen unterhalten, besoldet und in Ehren gehalten[79]."

In der Schweiz versprach 1654 Joris Jophilus, der Direktor einer Wandertruppe, das Baseler Publikum „mit guten Manieren, oftmaliger Veränderung, kostbaren Kleidern und in italienischer Manier verziertem Theater, schöner englischer Musik und mit echtem Frauenzimmer zu kontentieren".

Von der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts ab hatte die Verwendung von Frauen beim Komödienspiel immer mehr überhand genommen, und Velten war es besonders, der die vorher nur in vereinzelten Fällen vorgekommene Besetzung weiblicher Rollen durch Frauen zur Regel erhob.

Mit seinen talentvollen Darstellerinnen und einem Herrenpersonal wie Holzhüter, Geisler, Judenbart, Hubert und Elendsohn hätte Velten noch Ersprießlicheres für die

[79] Haußpolizei, München 1602, S. 149. 151b—152.

deutsche Bühne leisten können, wenn er über passende Stücke verfügt hätte. Was er vorfand, war abgespielter, überlebter Kram. Das Neue bestand neben Singspielen und Balleten aus schlecht verdeutschten, blutrünstigen Komödien und Tragödien der Engländer und in Grund und Boden hinein übersetzten und „verbesserten" französischen Stücken. Der Geist Molières wurde in einem Wust roher Zutaten der pedantischen Bearbeiter erstickt, und Shakespeares Meisterwerke erlagen den Pritschenschlägen des Pickelherings, der z. B. nach jeder ernsten Szene von Romeo und Julia seine banalen Zoten vorbrachte.

Da verfiel Velten auf einen Ausweg, der dem deutschen Theater länger als ein Jahrhundert seine Signatur geben sollte.

Auf der Suche nach Neuem fiel sein Blick auf die italienische Comedia dell'arte, das Stegreifstück. Er führte sie kurz entschlossen ein, und der Erfolg gab ihm recht. Das Publikum bejubelte die Improvisationen des Hanswurstes, und auch die Gunst der Mächtigen blieb nicht aus. 1685 erhielt Velten durch den Kurfürsten Georg III. die Anstellung als Theaterdirektor in Dresden. Sie bezeichnet die Entstehung des ersten deutschen Hoftheaters und des ersten deutschen Hoftheaterleiters. Velten erweiterte nun sein Repertoir und begann mit „Haupt- und Staatsaktionen", als deren Zwischenspiele die Stegreifkomödien besonders angebracht schienen.

Der Harlekin war aber keineswegs aus den Hauptaktionen selbst verbannt. Auch in ihnen mußte er seine Improvisationen vom Stapel lassen, denn die Dichter wußten nur zu genau, daß er witziger war als sie. Sie begnügten sich daher, ihm nur kurze szenische Anweisungen zu geben. In dem von den Mecklenburg-Schwerinschen Hofkomödianten in Rostock 1702 gespielten Stück „Das von Ihrer Kgl. Maj. zu Schweden durch hochdero glorieuse Waffen glücklich entsetzte Narva, nebst dem herrlichen, fast unerhörten Sieg wider den Zaren in Moskau" heißt es:

Scena 4. Arlequin will die plapperliche heirathen. Lieutnant will nicht, es würde sich schön schicken; sie reissen ihn beide herum; endlich befiehlt der Lieutnant, er solle sich Marsch fertig machen; alle ab.

Dann im dritten Akt:

Scena 5. Arlequin als Dragoner gekleidet, prudalisiret, will nichts bezahlen, es stünde mit in seiner Caputilation, Markedänerin will bezahlt sein, gibt ihm eine Ohrfeige. Arlequin zieht den Degen, Markedänerin schreit. Arlequin erschrickt, läßt ihn fallen, sie nimmt den Degen und will Arlequin erstechen, solcher schreit, sie erschrickt und läßt den Degen ebenfalls fallen; endlich schmeißt Arlequin Töpfe und Alles in Stücken. Ab[80].

Sieben Jahre hindurch behielt Velten seinen Titel und seine Stellung in Dresden, dann zog er wieder hinaus. Sein Ruhm war verblichen, er und seine Leistungen in Vergessenheit geraten. Wo und wann er gestorben, ist unbekannt geblieben.

Zahlreiche deutsche Harlekins, meist zugleich die Direktoren ihres Ensembles, machten um diese Zeit Deutschland unsicher. Ich nenne von allen den vielen nur Julius Elensohn oder Elendsohn, von dem eine Tochter erst ins Kloster ging und dann Schauspielerin wurde[81] — es kam beim deutschen Theater auch manchmal umgekehrt vor — und seinen Sohn, den Barbier Haack aus Dresden, den Hamburger Denner, Haßcarl oder Haßkerl, den Waldeckschen Hofkomödianten Johann Ferdinand Beck, den Hessen-Kasselschen Hofkomödianten-Direktor Johann Heinrich Brunius (Prunius). Sie alle hatten nur eine kurze Glanzepoche, die spurlos vorüberging. Sie setzten zu den hundert Flicken der Jacke einen neuen auf, aber den Schnitt zu verändern, dazu reichte ihre Gestaltungskraft nicht aus. Das blieb einem originelleren als sie ausnahmslos waren, vorbehalten, dem „Wienerischen Hanns Wurst".

[80] Genée, S. 351. — [81] Joh. Friedr. Löwens, Geschichte des deutschen Theaters, 1766, herausgegeben von Heinrich Stümcke, Berlin o. J., S. 19.

DER WIENERISCHE HANSWURST UND DIE WIENER POSSE

Der wirklich deutsche Hanswurst, der sich nun die Bühne erobern sollte, fand seine erste Gestaltung in Wien. Dort hatte er sich von den aus dem Auslande, besonders aus Italien überkommenen Zügen emanzipiert und aus dem Arlechino einen nationalen Hanswurst gemacht.

Der Name ist alt, die Figur aber neu.

In dem heftigen Schriftwechsel zwischen Heinrich dem Jüngeren von Braunschweig und dem Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen bediente sich der erstgenannte in seiner „Duplica wider des Kurfürsten von Sachsen andern Abdruck" 1540 der Wendung, daß er „den von Sachsen (welchen Martinus Luther, sein lieber Andächtiger, Hans Worst nennt) zu seinen Schriften keine Ursach gegeben". Dieser persönliche Angriff, der ihn der Verletzung der Ehrerbietung und Dankbarkeit gegen seinen Landesherrn beschuldigte, entfesselte Luthers Grimm, und die Gegenschrift „Wider Hans Worst", Wittenberg 1541 gedruckt durch Hans Lufft, war die Folge[1].

Der Ausdruck ist nicht von Luther geprägt. Er sagt selbst: „das dies wort, Hans Worst, nicht mein ist, noch von mir erfunden, Sondern von anderen leuten gebraucht wider die groben tolpel, so klug sein wollen, doch vngereimt vnd vngeschickt zu sachen reden vnd thun. Also hab ichs auch offt gebräucht, sonderlich und allermeist in der Predigt[2]."

Durch Luther ist aber die Bezeichnung, die man wohl ursprünglich einem gefräßigen Bauerntölpel beilegte, populär geworden. Auf die Bühne kam sie verhältnismäßig spät. In dem Fastnachtsspiel von Peter Probst: „Vom kranken Bauern und einem Doktor" aus dem Jahre 1553 ist wohl der erste Hainns Wurst vertreten.

Als Josef Anton Stranitzky den Wiener Hanswurst schuf,

[1] Herausgegeben von J. K. F. Knaake (Braunes Neudrucke), Halle 1880. — [2] Knaake, S. 7.

Stranitzky als Hanswurst
Aus: „Hanswursts lustiger Reisbeschreibung“ 1717

ihm Bauerngewand anzog, ihm die traditionellen Eigenschaften des Bauern aus den Fastnachtsspielen beilegte, war auch der Name Hanswurst naheliegend, denn alle anderen, bisher von den Spaßmachern getragenen, waren importiert. Aber auch das, was sonst noch Fremdes, Eingewandertes dem Scherzbold anhaftete, streifte Stranitzky ab und ersetzte es durch Österreichisch-Wienerisches.

Josef Antoni Stranitzky ist, wie jetzt feststeht, Österreicher und wahrscheinlich aus Steiermark, sein Geburtsjahr 1676. Erst Zahn- und Wundarzt, wird er bereits 1699 als Schauspieler erwähnt. In Wien tauchte er um 1705 auf. Ein Jahr später erhielt er die Spielerlaubnis und bald darauf die Genehmigung, als Zahnarzt praktizieren zu dürfen. 1712 pachtet er das „Comoedienhaus am Platze nechst dem alten Kärnerthor", das er vierzehn Jahre mit größtem künstlerischen und materiellen Erfolg leitet. Er starb am 12. Mai 1726 als Hof-Zahn- und Wundarzt und hinterließ seiner Frau und seinen zwölf Kindern ein auch für jetzige Verhältnisse sehr ansehnliches Vermögen[3].

Vor allem ersann sich Stranitzky ein neuartiges Kostüm, das er dem der Salzburger Bauern nachbildete. Ein spitzer, breitkrämpiger, bebänderter grüner Hut deckte den Haarknoten, der von der Mitte des Kopfes hochstand. Ein kurzgeschnittener Vollbart umrahmte das Gesicht. Die offene Jacke, am Halse mit einem großen Knopf festgehalten, fiel über die handbreite gefaltete Halskrause. Unter der Jacke war ein roter Brustfleck, auf den ein großes Herz mit den Buchstaben H. W. gestickt war. Die langen gelben Hosen waren an der Naht und unten mit der gleichen Stickerei versehen wie der Saum der Jacke. In dem Ledergürtel steckte die säbelförmige Holzpritsche[4].

So sah der Wiener Hanswurst aus, ganz gleich, was er auch immer darstellte, ob Herrn oder Diener, Liebhaber oder Gatten, Soldaten oder Bürger.

[3] A. v. Weilen in der Allgem. Deutschen Biographie, 37. Bd., S. 773 f. — [4] Karl Ed. Schimmer, Alt- und Neu-Wien. Wien 1904, 2. Bd., S. 206.

Nur in den Haupt- und Staatsaktionen war der Hanswurst der alte Pickelhering geblieben. Er hatte nur den Namen gewechselt. Er wurde jetzt mehr denn je eine der Hauptpersonen des Stückes. „Während in der Erscheinung des Salzburger Bauern immer ein tüchtiger Teil von Dummheit, Derbheit und Unbeholfenheit ausgedrückt sein mochte, hatte der Hanswurst der Staatsaktionen schon eine andere Aufgabe. Hier trat er mit den Waffen der Ironie und des Spottes auf, überlistete gewöhnlich seine Kollegen und scheute es selbst nicht, die Leitung der Intrige des Stückes zu übernehmen. Das Hauptverdienst Stranitzkys bei dem Hanswurst der Staatsaktionen besteht daher darin, daß er ihn mit der Haupthandlung des Stückes vollständig verflochten hat[5]."

Stranitzky hatte die gänzliche Gestaltung seiner Rolle stets in der Hand, da er entweder der Bearbeiter oder Verfasser der von ihm aufgeführten Stücke war und seinen Part immer aus dem Stegreif sprach. Er schrieb sich daher alle Rollen auf den Leib, wie der schöne Terminus technicus lautet.

Von Stranitzkys Haupt- und Staatsaktionen haben sich nichts als die Titel erhalten. Sie verraten leider allzuwenig von dem Anteil, den der Wiener Hanswurst an ihnen hatte.

Hingegen bewahrt die Wiener Hofbibliothek einen reichen Schatz von derartigen Dramen, die von deutschen Wandertruppen nach Österreich gebracht worden sind.

Besondere Beachtung unter den „heroischen Comoedien" darf das Drama beanspruchen, das Dr. Anton Schlossar in Graz wiederfand, da es die Dramatisierung eines der berühmtesten Romane jener Epoche, die der Asiatischen Banise von Heinrich Anshelm von Ziegler und Kliphausen (1653—1697), enthält. Dieses unerträglich schwülstige und von entsetzlichen Grausamkeiten strotzende Romanungeheuer[6] wurde als Operntext und 1733 von Friedrich

[5] Karl Weiß, Die Wiener Haupt- und Staatsaktionen, Wien 1854, S. 48. — [6] Neu herausgegeben von Felix Bobertag, Kürschners Nat. Lit., 37. Bd.

Wilhelm Grimm zu einer Tragödie verarbeitet. Wilhelm Meister ließ den Tyrannen Chaumigrem auf seiner Puppenbühne agieren. Aber lange vorher, schon 1722, stand dieser blutwürstige Dieterich, wie Nestroy solche Holofernesse genannt, auf der Grazer Bühne.

Der Titel des Stückes lautete: „Die siegende Unschuld in der Person der Asiatischen Banise." Als Verfasser zeichnete Johann Heinrich Brunius Churfürstlich-Pältzischer Hof-Comoedianten-Principal.

Hier die von Schlossar mitgeteilte Szenenfolge:

Unterredende Persohnen.

Banise, Käyserliche Printzessin von Pegu.
Balacin, Printz von Ava.
Ximindo, Käyser von Pegu.
Ximin, dessen Printz.
Savadi, eine vertribene Printzessin.
Zorang, Printz von Tangu.
Talemon, Reichs-Schatz-Meister von Pegu.
Chaumigrem, Tyrann, hernach Käyser von Pegu.
Abaxa, Mortang } dessen Generalen.
Rolim, Ober-Priester.
Hans Wurst, Balacin's lustiger Diener.
Currier von Martabana.
Hauptmann deß Printzen Zorangs.

Actus I.

Scena I.

Balacin entschläffet nebst dem Hannß-Wurst vor der Porten deß Tempels deß Oraculs Appolitae, sihet im Traum die unvergleichliche Banise, und erhaltet Befehl, seine Reyß nacher Pegu zu nehmen.

Hanns-Wurst erzöhlet gleichfahls seinen Traum.

Scena II.

Der von etlichen, durch Chaumigrem erkaufften, Mördern verfolgte Ximindo wird von Balacin entsetzet, die Mörder erleget, und Balacin nebst dem Hannß-Wurst (der sich bey

diser Passage auf einen Baum salviret) als ein Erretter deß Kaysers nach Hof genohmen.

Scena III.

Die schlaffende Banise sihet im Traum das Unglück ihres Vatters, wird von einem solchen loßgerissenen Löwen angefallen, von

Scena IV.

Balacin aber auß der Gefahr durch die Niderlag der Bestiae gerissen. Hannß-Wurst hat seine Lustbarkeit mit dem todten Löwen.

Scena V.

Die vor disem auch von dem Löwen verfolgte Ximindo, Zorang und Ximin kommen voller Angst, finden aber mit Vergnügen die Printzessin ausser Gefahr, da sich Ximindo mit gröster Eyfersucht deß Zorang dem Balacin verbunden erkennet.

Scena VI.

Talemon forschet auß dem Hannß-Wurst die Herkunfft seines Printzen, die er auß dem Mund deß Balacins bey Schwörung ewiger Treue erfahret.

Scena VII.

Ximin, da er das an Balacins Brust hangende Bildnuß der Savadi erblücket, gerathet mit selbigem auß Eyfersucht in einen Zweykampf, welchen Streit aber die Printzessin arthig beyleget, indeme sie beyde Printzen ihres Conterfaits beraubet, und also ihres Liebes-Zwistigkeit in Freundschafft verwandlet.

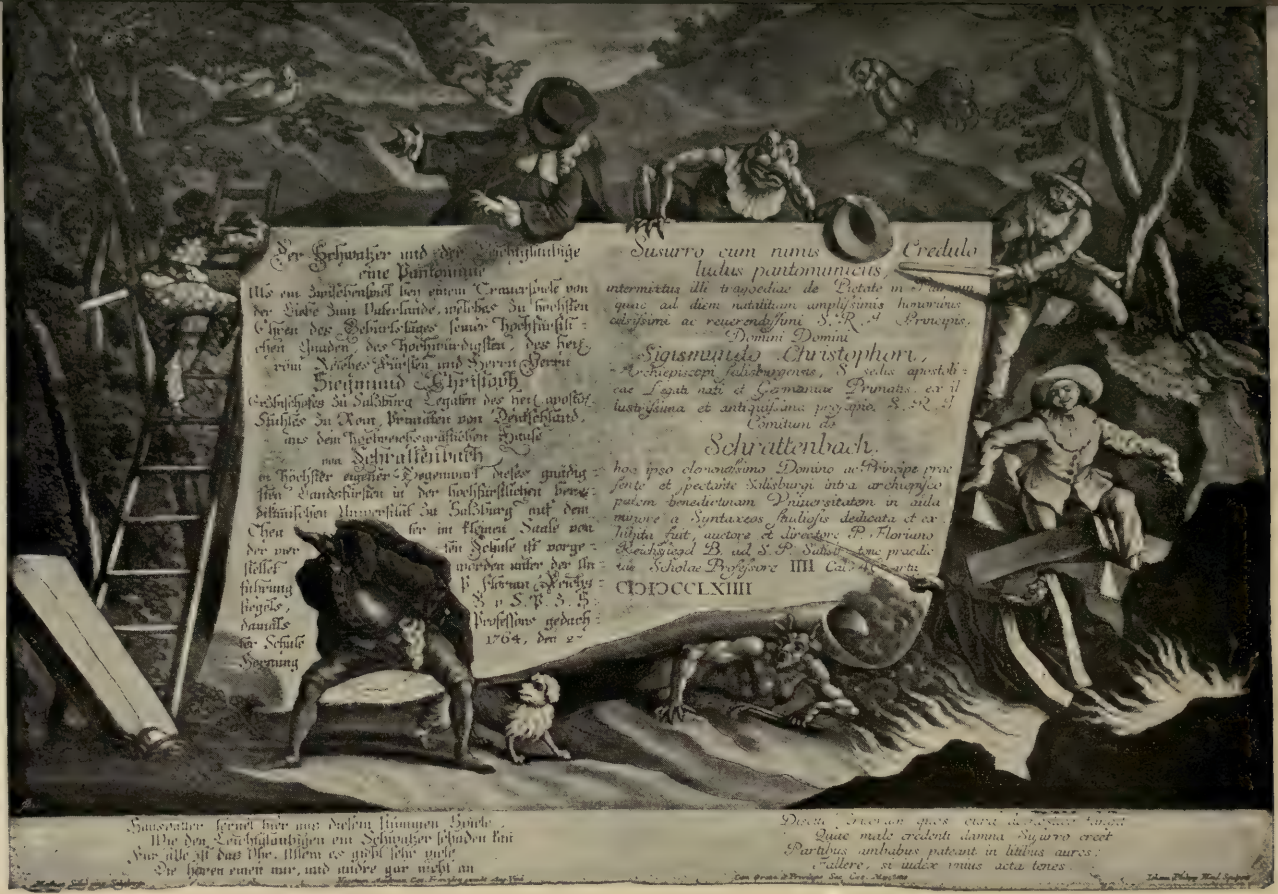
Scena VIII.

Zorang haltet vergeblich bey Banise umb Liebe an, verstosset derowegen die Flamm der ihn äusserst anbettenden Savadi.

Actus II.

Scena I.

Balacin und Hannß-Wurst haben eine curieuse Unterredung von der Liebe, worüber beyde entschlaffen.



Theaterzettel zu einer Festvorstellung in Salzburg im Jahre 1764

Aus Nagl-Zeidler, Deutsch-österr. Literaturgeschichte

Scena II.

Banise erkennet auß dem an der Brust deß schlaffenden Balancis hangenden Bildnuß, daß er der Printz von Ava, sie rühmet ihre glückliche Wahl, und entweichet, das Bildnuß raubend. Der erwachende Balacin betauret den Verlurst des Conterfaits seiner Schwester, indem er auß der Beyschrifft förchtet erkannt, und seiner angebetteten Banise beraubet zu werden.

Scena III.

Wird von Talemon zur Käyserl. Tafel eingeladen.

Scena IV.

Dise wird prächtig mit allerseithiger Vergnügung gehalten, die aber unterbricht die unvermuthete Ankunfft.

Scena V.

Eines Curriers, welcher mit jedermanns Bestürtzung berichtet, wie Chaumigrems Tyranney den Königlichen Stammen von Martabana außgerottet; Balacin munteret den König zur Rache an, seine Hülf anbietend, da aber Zorang solche verlachet, gerathen beyde erbitterte Printzen in einen Säbel-Kampff, der von dem König eingestellet, und beeden der Hof untersaget wird; Zorang entschliesset sich, mit seinen Völkern zu Chaumigrem überzugehen.

Bald hierauf kommet

Scena VI.

Hannß-Wurst, daß sein Printz den Zorang besiget, gehet solches dem Käyser zu hinterbringen.

Scena VII.

Nachdem Ximindo den Balacin bewogen, seinen eigentlichen Stand ihnen zu entdecken, erkläret er ihm vor seinen Eydam; dessen

Scena VIII.

Banise verblümter Weise verständiget, und artig, doch vergnügt mit Balacin verbunden wird.

Actus III.

Scena I.

Chaumigrem rüstet sich, nebst denen Seinigen, zum Streit; er sieget

Scena II.

Und nihmet Talemon gefangen.

Scena III.

Ximindo wird gleichfalls gefässelt vor dem Tyrann gebracht.

Scena IV.

Die Banise, welche ihren Vatter mit einem Trunck Wasser zu laben kommet, befihlet der Tyrann niderzusäblen, welches Abaxar durch Abführung der Printzessin verhindert.

Scena V.

Der bestellte Balacin ist zweiffelhaftig, ob Banise todt oder lebendig.

Scena VI.

Kan solches von dem durch Offenbahrung etlicher Schätze sich frey gemachten Talemon nicht erfahren.

Scena VII.

Biß ihm Abaxar versichert, daß er den unmenschlichen Befehl deß Tyrannen zu Trotz Banise in seinem Pallast verwahret, wird von Mortang auf Käyslerl. Befehl gefänglich abgeführet.

Scena VIII.

Der fast verzweiflende Balacin will sich ermorden, welches Talemon verhindert, und den rassenden Prinzen abführet.

Scena IX.

Hannß-Wurst eylet seinen Herrn zu retten.

Scena X.

Nachdem Chaumigrem von Abaxar vernohmen, daß ihm die Schönheit der Banise seinen Befehl ungehorsamb gemachet, so, daß er statt ihrer eine Sclavin auf den Marckt

werffen lassen, geräth er in noch grössere Wuth, und läßt den vor seinem Ende sich zu dem Christenthumb bekennenden Ximindo stranguliren.

Scena XI.

Banise wird vor Chaumigrem gebracht, der ihr sechs Täge zur Bedenck-Zeit, ihm zu lieben, und in Talemons Verwahrung gibet; sie will sich hierüber entseelen, wird aber von Talemon verhindert, entschließt sich endlich, solches ihrem geliebten Printzen zu schreiben, dem sie noch im Leben zu seyn erfahret.

Actus IV.

Scena I.

Balacin ist bestürtzt über das Schreiben seiner geliebten Printzessin, gerathet fast ausser sich selbst, da ihm

Scena II.

Der mit Talemon ankommende Hannß-Wurst auch zwei Briefe überreichet, deren einer ihm von dem Hintritt seines Herrn Vatters, der andere aber die Wahl zur Arracanis. Cron entdecket; worauf ihm Talemon den Außpruch des Oraculs erkläret, indem das meiste allbereits erfüllet; und weil Balacin höret, daß Banise noch lebet, entschliesset er sich, auf Einrathen des Hannß-Wurst, in verkleydter Gestalt selbe zu entführen.

Scena III.

Banise entdecket der Savadi ihre Sorge wegen der Treu ihres geliebten Printzen, wird aber derselben bald befreyet, da sie

Scena IV.

Von Talemon erfahret, daß sie Balacin ehestens in Gestalt eines Portugesischen Kaufmanns besuchen wolle.

Scena V.

Solches geschihet mit höchsten Vergnügen der Printzessin, da ihr Balacin einen vergifften Schlaf-Trunck vor dem rassenden Chaumigrem eingehändiget.

Scena VI.

Disen überreichet Banise unter schmeichlenden Liebkosungen dem verliebten Tyrannen, und nachdem er entschlaffen, wechselt sie ihre Kleyder mit denen seinigen, und nihmet die Flucht.

Scena VII.

Talemon ist begierig zu erfahren, ob der Banise ihr Anschlag gelungen, erfahret von dem erwachenden Chaumigrem, das er durch den Schlaf-Trunck betaubet statt der Banise einen leeren Schatten umarmbet, ertheilet Befehl, selbe geschwind zur Straffe aufzusuchen.

Scena VIII.

Balacin fraget den Hannß-Wurst, ob zur Flucht alles parat stehe? gehet seine Banise zu suchen.

Scena IX.

Da aber dise indessen bey dem Hannß-Wurst eingetroffen, und nach Balacin gefraget, werden beyde

Scena X.

Von Mortang gefangen genohmen.

Scena XI.

Chaumigrem ist entschlossen (nachdem Banise sich auf keine Weise zu seiner Liebe verstehen will) selbe hinrichten zu lassen, übergibet sie dem Rolim, mit Befehl, sie entweder zu seiner Gunst, oder zu dem Tode zu befördern.

Actus V.

Scena I.

Der in die Banise entbrannte Rolim suchet bey selber mit Gewalt die Kühlung seiner Flamme, die er aber von der hierdurch höchst-beleydigten Printzessin mit einem tödlichen Stich erhaltet. Der hierzu kommende

Scena II.

Chaumigrem schwöret der Banise den grausambsten Todt, befihlet den Mortang selbe wohl zu verwahren, dem Talemon aber deß Rolims Stelle zu ersetzen; nach dessen

Abtritt seynd Abaxar und Talemon auf die Rettung der Banise folgender Gestalt bedacht: Balacin solle mit verstellten Gesicht deß Rolims Stelle vertretten, Abaxar aber bey dem Opffer auf der Printzessin Rettung bedacht sein.

Scena III.

Hannß-Wurst als ein Offizier gekleydet, gehet seinen Herrn zu suchen, welchen Abaxar einen Brieff in einem hollen Pfeil ins Lager geschossen, daß er mit verstellten Gesicht als ein gemeiner Soldat auß dem Lager gehen, und deß Rolims Stelle vertretten solle, zu welcher Wahl Talemon den Chaumigrem beredet.

Scena IV.

Balacin als Rolim haltet sich im Tempel zum Opffer fertig, deme Chaumigrem beyzuwohnen ankommet, befihlet dasselbe in Schlachtung der Banise zu vollziehen, welche mit erbärmliche Worten der Welt Adieu saget, da sich aber Balacin den Streich zu vollziehen weigert, will zwar Chaumigrem selbst Hand anlegen, wird aber von Balacin mit einem Strick erwürget, worauf ein helles Freuden-Gethön erschallet, welches den Heldenmüthigen Printzen Balacin mit seiner unvergleichlichen Banise vor wahre Beherrscher des Kayserthums Pegu erkläret, wobey die Liebe dise zwey gequälte Hertzen mit Ehelicher Liebe zu deß gantzen Reiches Vergnügen entzückt verknüpffet, endlich machet deß Hannß-Wurst arthiger Hochzeit-Wunsch der Action ein lustiges

Ende.

Am Schlusse erscheint die übliche Bemerkung beigefügt:

Nach diser vortrefflichen Haubt Action folget ein Ballet,
Und
Extra Lustige Nach-Commödie.

Aus der Inhaltsangabe ist ersichtlich, daß der Hanswurst im Stück nicht zu kurz gekommen ist und sich austoben konnte.

Und dennoch entfaltete sich das Hanswursttalent erst voll und ganz in den Nachspielen, wo er nicht allein der lustigste und der erste unter so vielen anderen Komikern war, deren Spiel ihn zu immer ausgelassenen Späßen anregte.

Was da auf der Bühne angestellt wurde, war oft jenseits von Zucht und Sitte.

Lady Mary Wortley Montague (1689—1762) berührte auf ihrer berühmten Reise von London nach Konstantinopel 1716 Wien. Hier hatte sie ein Theatererlebnis, das sie dem Dichter des Lockenraubes, Alexander Pope, nach London berichtete:

„Es ist nur ein Schauspielhaus vorhanden, in das mich die Neugierde trieb, ein deutsches Stück zu sehen. Ich freute mich, daß man die Geschichte Amphitryons gab. Ich war begierig, zu erfahren, was der österreichische Dichter aus diesem Stoff gemacht hatte, den schon lateinische, französische und englische Poeten behandelt haben. Ich bin der deutschen Sprache genügend mächtig, um die Hauptsache zu verstehen, nahm überdies eine Dame mit, die so gütig war, mir jedes Wort zu verdolmetschen.

Man nimmt gewöhnlich eine Loge. Sie hat Raum für vier Personen: den Besitzer und seine Gäste. Der feste Preis dafür ist ein Dukaten in Gold. Ich halte das Haus für niedrig und finster. Aber das Spiel läßt diese Mängel vollkommen vergessen. In meinem ganzen Leben habe ich noch nicht so viel gelacht. Die Komödie beginnt, daß sich Jupiter durch ein Guckloch in den Wolken verliebt, und endet mit der Geburt des Herkules. Das Tollste ist der Gebrauch, den Jupiter von seinen Verwandlungen macht. Kaum erscheint er als Amphitryon, so schickt er, statt begeistert zu Alkmene zu eilen, wie es Dryden vorschreibt, nach Amphitryons Schneider, betrügt ihn um ein bordiertes Kleid, einen Bankier um einen Beutel mit Geld, einen Juden um einen Brillantring, dann läßt er ein solennes Abendessen in Amphitryons Namen zurichten. Der

Comedi- und Opera-Narr.

Recht! wie die Narrn ſich einſtellen.
Fein Paar und Paar mit ihren Gſellen.
Wo ſie die Zeit ſo wol paſsiren.
Mit Augen-Luſt und Courteſiren.
Komm Courteſan, gib denen Lappen.
Des Müſſiggangs verdiente Kappen.

Aus Abr. a St. Claras „Centifolium“

größte Teil der Posse dreht sich nun darum, daß der arme Amphitryon von diesen Leuten wegen seiner Schulden gequält wird. Merkur macht's mit Sofia ebenso. Nur vermochte ich es dem Dichter nicht zu verzeihen, daß er sein Stück mit einer solchen Menge gröbster Zoten untermengt hatte, die sicherlich unser Pöbel nicht einmal bei einem Marktschreier dulden würde. Außerdem ließen noch die beiden Sosias den Logen gegenüber ihre Hosen ganz unbefangen niederfallen, und die zuschauenden Herrschaften schienen an solcher Unterhaltung nichts auszusetzen zu haben, sondern versicherten mir noch, wie bedeutend das Stück sei[7]."

Auch der Augustinerpater Abraham a Santa Clara (1644 bis 1709), der Grotesk-Komiker auf der Kanzel, geht mit seinem Konkurrenten auf der Bühne scharf ins Gericht, wenn er im „Centifolium stultorum"[8] sagt: „Es seynt zwar die Comoedien ins gemein nicht zu verwerffen, alß auß welchen man öffter viel zu seiner Aufferbauung sehen und lernen kann; Aber wo der Hanss Wurst dreinschneizt oder wider die Erbarkeit lauffender Sachen präsentiret werden, die seyn nicht verantwortlich. Wie offt kommt manche aus der Comoedie, wo sie gesehen hat die Diana praesentiren, die dem Actaeon die Hörner aufgesetzt und zu einem Hirschen gemacht hat, vermeinet, es wäre eben so unrecht nicht, wenn sie ihren Mann auch ein paar Gewey anhenckt. Manche sieht die Comoedie von widerwilligen Arzten und nimt daraus keinen anderen Nutzen, als wie sie auch ihren Mann eins anhenken und Stöss bey anderen anfrimen (bestellen) möge. Manche sieht die Ancos der beste Arzt intitulirt und meint, sie darf sich ebenso närrisch geberden wie diese und macht statt einer Comoedi eine Kuhmedi . . . . . Dreyerley Leuth bringen manchen ehrlichen Mann um die rechte Zeit; nemblich die Comoedianten, die Possenreißer oder Schalcksnarren und die Markschreier oder Zahnbrecher."

[7] Reisebriefe. Übersetzt und eingeleitet von Max Bauer, Berlin o. J. S. 23 f. — [8] Wien 1709.

Diese Berichte stehen nur in scheinbarem Widerspruch mit der Ehrbarkeit und Ehrenhaftigkeit, die selbst von amtlicher Stelle Stranitzky nachgerühmt wurden. Denn auch die Schriften Stranitzkys wimmelten von Stellen, die auf eine sonderbare Auslegung des Anstandsbegriffes seitens der hohen Obrigkeit schließen lassen. Man braucht nur in Stranitzkys Hauptwerk, der „Ollapatrida des durchgetriebenen Fuchsmundi" zu blättern, um zahllosemale auf ausgesprochenen Sexual- und Fökalwitz zu stoßen. Aber ebenso viele, aus denen noch heute eine frische, derbe Komik und der gute „Weaner G'spaß" hervorsprudelt. Dieser Spaß, diese Spassetteln gleichen die Rüdheiten wohl nicht aus, aber sie bemänteln sie, nehmen ihnen das Abstoßende, das Ekelerregende. Ich kann es mir nicht versagen, die prachtvolle Definition über den Wiener Spaß in der deutsch-österreichischen Literaturgeschichte von Nagl-Zeidler hier einzufügen, da sie vielerlei Erscheinungen in der süddeutschen Volks- und Lokalposse und eigenartige Äußerungen des österreichisch-bayrischen Volkshumors erklärt:

„Der Spaß, diese speziell österreichisch-bayrische Form des Komischen, geht nicht wie der Witz vom Verstand aus, sondern von der Vorstellung, der Phantasie und dem Gemüt. Seine Grundlage bildet das Genrebild, die Vis comica der Erscheinung. Er beruht auf der Fähigkeit und Neigung, die komische Seite, die jeder Sache, selbst der ernstesten, bei ihrem Eintritt in diese unvollkommene Welt anhaftet, zu erkennen und ohne Bitterkeit mit in den Kauf zu nehmen .... Man schwingt sich über die Jämmerlichkeiten des Daseins empor, indem man sie verlacht. Dieser Sinn für Humor und Spaß bildet einen Grundzug der österreichischen Volksseele und hat sich, trotz aller fremden Einwirkungen und Niederschläge, die ihr Wesen beeinflußten, durch alle Jahrhunderte erhalten .... Dem echten Spaß wohnt aber nicht nur eine befreiende und sänftigende, sondern auch eine reinigende Kraft inne. Wo

Der kurtzweilige

SATYRICUS,

welcher

Die Sitten der heutigen Welt

auf eine lächerliche Art durch allerhand lustige Gespräche, und curieuse Gedancken, in einer angenehmen

OLLAPATRIDA

des

durchgetriebenen

Fuchsmundi,

zur vergnügten Gemüths-Ergötzlichkeit vor Augen gestellet.

An das Licht gegeben

von einem

lebendigen Menschen.

COSMOPOLI;

Auf Kosten der Societät.

In dem Jahr

Da Fuchsmundi feil war.

Anno 1728.

sein Szepter waltet, kommt höchstens als roh, derb und ungeschlacht heraus, was im Banne des Witzes gemein und zynisch erscheint. So oft die österreichische Posse auch unter fremden Einflüssen zur Frivolität und Lüsternheit geführt wurde, der gesunde Sinn für den Spaß lenkte sie immer wieder auf reinere Bahnen, die alte Tradition war niemals zu verdrängen, selbst die vielbeklagten und vielbelachten Natürlichkeiten offenbaren sich hier mehr als rohe Freude am Spaß, der nun einmal in ihnen liegt, denn als Lust an der Zote."

Hier als Beweis ein Bruchstück aus der „Ollapatrida", dem Vorlagenwerk der damaligen Komiker, aus dem auch die norddeutschen Hanswürste hauptsächlich ihre Szenen und Witze schöpften. Der etwas langatmige Titel des Buches — mir liegt die Ausgabe von 1728 vor — lautet:

„Der kurzweilige Satyricus, welcher die Sitten der heutigen Welt auf eine lächerliche Art durch allerhand lustige Gespräche und curieuse Gedanken, in einer angenehmen

Ollapatrida
des
durchgetriebenen
Fuchsmundi,

zur vergnügten Gemüths-Ergötzlichkeit vor Augen gestellet. An das Licht gegeben von einem lebendigen Menschen.

Cosmopoli: Auf Kosten der Societät. In dem Jahr da Fuchsmundi feil war, Anno 1728."

Ich entnehme ihm das VII. Kapitel, „Fuchsmundi ist verliebt in die Jungfer Anna Baberl, und haltet mit ihr einen ärtlichen Discurs", weil in ihm auch eines jener Wiener Kuplets enthalten ist, das zum wichtigsten Bestandteil der Wiener Posse und Operette werden sollte.

Fuchsmundi: Madame! Mein Herz ist schon geraume Zeit her von der Tapezerei ihrer unbeweglichen Person über und über bezogen, also daß von allen Seiten nichts

als ihr Ebenbild zu sehen ist. Cupido ist Polierer gewesen, welcher ihre vortrefflichen Gaben, ihre auserlesene Schönheit und im übrigen — — à propos Madame, sie wird es mir doch ohne Zweifel ansehen können, daß ich sie liebe.

Anna Baberl: Es fällt mir sehr schwer darauf zu antworten, und alles, was ich dazu sagen kann ist, daß ich mich nicht erinnern kann, etwas liebenswürdiges an mir zu haben.

Fuchsmundi: Sie macht es wie alle Frauenzimmer, die nicht gestehen wollen, daß sie verliebt sind, ob ihnen schon Lung und Leber in voller Flamme stehen. Aber ehe ich weiter gehe, Madame! so muß ich sagen, daß ich gern Nachkommen haben möchte, aber nichts anders als schöne, lange, hohe, wohlgewachsene Cavalier.

Anna Baberl: Was will der Herr damit sagen?

Fuchsmundi: Es ist schade darum, daß sie nicht 17 Hand hoch ist.

Anna Baberl: Es scheinet, der Herr ist entweder ein Roßhändler oder ein Schneider.

Fuchsmundi: Ach wie glücklich möchte ich sein, wenn ich von ihrem engelischem Leib ein Maß nehmen dürfte; aber sie verstehet mich schon, ist's nicht wahr?

Anna Baberl: Ich habe die Gabe nicht, etwas zu erraten.

Fuchsmundi: So will ich's dann kurz sagen: Ich bin in sie verliebt, aber in allen Ehren, denn ich gedenke mich mit ihr zu verheiraten, und meinem Ermessen nach, so sollte sie wohl nicht unrecht für mich sein usw.

Anna Baberl: So meinet der Herr gleichwohl, daß ich zum Ehestand nicht untüchtig sei?

Fuchsmundi: Ha, so tüchtig, so geschickt, so vortrefflich zu allen Ehestandssachen, wie ich wünschen möchte. Aber muß sie nicht gestehn, daß sie gern Hochzeit mit mir machen möchte? Ich weiß, daß ich ihr von Herzen gefalle usw. Sie sehe mich nur hinten und vorn so gut an, wie unten und oben.

Anna Baberl: Wer wollte eine so angenehme Person nicht lieb haben?

Fuchsmundi: Ich habe zwar ein wenig einen dicken Hintern, aber mein Doctor hat mir versprochen, daß er mir solchen vertreiben wolle, und zwar mit einer Ziegen-Molken.

Anna Baberl: Das ist sonst eine gute Arznei.

Fuchsmundi: Er versichert mich, daß es nur gewisse humors acres sind, welche sich durch das Diaphragma und Mesenterium ausbreiten und endlich hinunter in das Sitzbrett fallen, und ihm eine etwas unförmige Gestalt geben. Jedoch ist es besser, daß wir vorher von dem Vergnügen reden, das wir im Ehestand genießen wollen.

Anna Baberl: Man betrügt sich in diesem Stück oft in seiner Rechnung und findet nicht so viel Freude, wie man sich einbildet.

Fuchsmundi: Mit mir kann ein Weib nicht anders als vergnügt leben, denn ich bin still, bequem, fromm und weiß mich in alle Köpfe zu schicken. Mit meinem ersten Weib hab ich sechs Jahr gelebt, ohne daß ich mich nur ein einzigesmal mit ihr gezankt hätte.

Anna Baberl: Dergleichen Exempel sind rar.

Fuchsmundi: Einige kleine Widerwärtigkeiten haben wir miteinander gehabt, denn wie ich vom Schnupftobak einmal nießen wollte, so verstörte sie mich darin. Über diesen Verdruß ergriff ich meinen Leuchter und schmiß ihr damit die Hirnschale in Stücken. Eine Viertelstunde darauf starb sie.

Anna Baberl: Ei was hat der Herr gemacht?

Fuchsmundi: Das ist auch der erste und letzte Streit gewesen, es währte auch nicht sonderlich lange. Es war bald beigelegt usw.

Anna Baberl: Ich gestehe, daß er nur allzu geschwind beigelegt war.

Fuchsmundi: Je nun, wenn eines Weibes Zeit und Stunde um ist, so stirbt sie doch viel rühmlicher von ihres

Mannes Hand als von des Medici, der noch dazu bezahlt sein will, ob er sie schon ein halbes Jahr oder ein ganzes gemartert hat. Ich mache meine Sache gern ohne Weitläufigkeit und verdiene das Geld lieber selber, als daß ich es dem Doctor geben sollte.

Anna Baberl: Und der Herr macht sich kein Gewissen, daß er sein eigen Weib totgeschlagen hat.

Fuchsmundi: Ganz und gar nicht, denn ich bin von meiner Jugend an des Bluts gewohnt. Mein Vater hat mehr als tausend Gefechte gehalten und hat immer jedweden seinen Mann gewiß ums Leben gebracht. Ach! es ist ein braver, ansehnlicher Mann, ganze zweiunddreißig Jahr hat er gedient.

Anna Baberl: Zu Land oder zu Wasser.

Fuchsmundi: Nein, sondern in der Luft.

Anna Baberl: Wie, in der Luft? Mein Lebtag hab ich von keinem Offizier gehört, die ihre Feldzüge in der Luft getan hätten.

Fuchsmundi: Ein jeder kommt auch nicht zu dergleichen Bedienung. Mein Vater war ein frommer, gutherziger Mann. Wenn nun ein armer Sünder zum Strang verdammt war, so war er so gütig und setzte sich nicht allein zu ihm auf den Schind-Karren, sondern er stieg auch vor ihm die Leiter hinauf und verkürzte ihm die Schmerzen mit einer unvergleichlichen Geschicklichkeit.

Anna Baberl: Ach, es graust mir schon.

Fuchsmundi: Alle seine Kollegen mußten bekennen, daß er um ein Gutes gescheiter war als sie. Und wäre er nicht gestorben, so hätten sie ihn noch zu ihrem Oberhaupt gemacht.

Anna Baberl: Das wäre gleichwohl keine geringe Ehre geworden.

Fuchsmundi: Ich sage im rechten Ernst. Madame, wenn sie ihn hätte das Seinige mit solcher admirablen Behändigkeit verrichten sehen, sie würde Lust bekommen haben, sich von keinem andern als ihn henken zu lassen.

Anna Baberl: Ich wundere mich, daß der Herr Sohn nicht seines Herrn Vaters Profession fortsetzt, vielleicht sind solche Gaben angeerbt.

Fuchsmundi: Ich hatte zwar so ziemlich Lust dazu. Aber sie weiß ja wohl, daß ein Kavalier wenig aestimiret wird, wenn er sich nicht in der Welt umsieht. Ich bin also sieben Teile der Welt durchreist, und jetzo such ich mein Vergnügen zu dero Füßen. Mein Herz liegt schon auf dem Brat-Rost der Liebe, und wenn ich nicht bald mit ihr copuliert werde, so hänge ich mich unfehlbar auf.

* * *

Der Ehstand plagt mich oft,
daß ich mich unverhofft
Ins Wesen nein verliebe,
denn hab ich lange Zeit,
so denk ich allbereit,
Ach hätt ich eine Frau, die mir die Zeit vertriebe.

* * *

Früh morgens steh ich auf,
und wenn ich meinen Lauf
bald hier, bald da betrachte,
da rumpelt mir der Bauch,
deshalben denk ich auch,
Ach hätt ich eine Frau, die mir ein Süpplein machte.

* * *

Und wenn ich meinen Bart
recht nach der neuen Art,
gern in die Falten schraubte,
so kommen Federn drein,
da muß ich traurig sein,
Ach hätt ich eine Frau, die sie vom Barte klaubte.

* * *

Bisweilen bin ich krank,
da lieg ich auf der Bank,
und bete meine Sprüche.

Doch in dergleichen Qual,
da denk ich hundertmal,
Ach hätte ich eine Frau, die mir den Rücken striche.

* * *

Im Bette kommt ein Floch,
der hupft mir gar zu hoch
und macht so krumme Sprünge,
daß ich mit Überdruß
vom Herzen wünschen muß,
Ach hätt ich eine Frau, die mir die Tierlein finge.

* * *

Im Winter wär es zwar
kein Wunder, wenn ich gar
mich gar zu Tode härmte.
Doch seh ich dies noch an
dieweil ich wünschen kann,
Ach! hätt ich eine Frau, die mir das Bette wärmte.

* * *

Wenn ich in meinem Sinn
rechtschaffen böse bin
und meine Lust nicht büße,
so denk ich vielerlei,
doch dieses auch dabei,
Ach hätt ich eine Frau, die sich erschlagen ließe.

* * *

In Summa: was ich tu,
da kann ich nicht dazu,
als wie der Hund im Schilfe,
es ist mir alles leid,
drum wünsch ich allezeit:
Ach hätt ich eine Frau, die mir aus Nöten hilfe!

Den Tod im Herzen, suchte Stranitzky einen Erben für seine Pritsche. Er fand keinen würdigeren als den jungen Prehauser, der wenige Monate vorher zu seiner Truppe gekommen war.

Aus Nagl-Zeidler, Deutsch-österreichische Literaturgeschichte

Als Stranitzky zum letztenmal auf der Bühne stand und mit herzlichen Worten vom Publikum Abschied nahm, Prehauser vorstellte und für ihn die Gunst erbat, die man ihm, dem ersten Hanswurst, erwiesen hatte, lag Eiseskälte über dem Hause. Vielleicht waren die Zuhörer von den schmerzlichen Worten des todkranken Mannes bewegt, oder zu taktvoll, um den neuen Hanswurst zu begrüßen, da der alte neben ihm stand. Da nahm Prehauser die Pritsche aus der Hand seines Direktors, drückte sie an die Brust, ging bis an die Öllampen vor, sank dort auf die Knie nieder, flehte mit gefalteten Händen: „Bitt' schön, lachen S' doch über mich!" und dies klang so hinreißend komisch, daß helles Gelächter und lauter Beifall das Haus durchbrausten.

Der neue „Pritschenmeister des wienerischen Stadttheaters" war gemacht!

Gottfried Prehauser wurde als Sohn eines Hausmeisters — Portier sagt der Berliner — am 8. November 1699 in Wien geboren. Erst ward er Diener zweier Schauspieler, dann selbst Wanderkomödiant. 1725 kam er zu Stranitzky nach Wien. Nach dem Urteil J. H. F. Müllers war er „einer der ersten komischen Schauspieler". Selbst der grimme Hanswurstfeind und Stegreifspielverächter Josef von Sonnenfels, der den österreichischen Geschmack à la Gottsched reformieren wollte, muß bei der Charakteristik Prehausers zugeben: „Unsere lustige Person ist wenigstens mehr wert als alle Arlechine in ganz Welschland. Wo in der ganzen Welt werden sie eine schicklichere Person finden für die niedrig komischen Väterrollen als Prehauser? Dieser Schauspieler verkennt sich selbst, wenn er den Beifall, den er ganz für sich zu fordern berechtigt ist, mit seiner Jacke teilt."

Am 29. Januar 1796 starb Prehauser, beinahe vergessen, unbeachtet und längst verarmt. Als Darsteller stand er weit über Stranitzky, den er aber als Autor nicht erreichte. In einem sehr selten gewordenen Büchlein: „Ein historischer

Lustspielabend“[9] findet sich eine Komödie von Prehauser, die in dieser Bearbeitung im Wiener Stadttheater aufgeführt wurde. „Hanswurst der traurige Küchelbäcker und sein Freund in der Not“ ging in Wien 1729 zum erstenmal in Szene. Die Hanswurstrolle scheint in der Neuausgabe stark gereinigt zu sein, trägt aber noch so viele eigenartige Züge, daß sein Bild unverwischt erscheint und die Wiedergabe von ein paar Szenen hier gerechtfertigt sein dürfte. Die Personen sind: Gutherz, ein reicher Mann; Leni, seine Wirtschafterin; Gretle, die schwäbische Magd, und Hanswurst, den, wenn mich mein Gedächtnis nicht trügt, Karl von Bukowicz spielte.

Dreizehnte Szene.

Gutherz. Hanswurst (tritt schüchtern ein. Er ist im Ornat eines damaligen Hochzeitbitters. Schwarzer Rock und Hose, rote Strümpfe und Weste mit Goldborten. Große Halsschleife und Manschetten, weißbaumwollene Handschuhe und bordierten Hut, roten langen Mantel, weiße Allong-Perücke, eine Zitrone und einen Rosmarinstengel in der Hand).

Gutherz: Ja, was Teufel! Wie sieht er denn aus?

Hanswurst: Wie a Bräutigam, drum steck i a in an Hochzeitslader-Kleid, und kum halt schon wieder in ergebenster Demuth als Bittsteller.

Gutherz: Hat er g'wiß wieder einmal kein Geld, und ich soll ihm zum zweiundsiebzigstenmal aus der Not helfen? Punktum einmal. Geh' er zum Teufel, er kommt mir zu oft.

Hanswurst: In meiner heutigen Angelegenheit komm' i zum erstenmal. A Geld kann mir heut net allan helfen; i bin nit nur Bräutigam g'wesen, sondern a Gatte (wischt sich mit dem Mantel die Augen und sagt gerührt): Die süßen Vaterfreuden sind mir heut' Nacht durch den Storch zu Teil geworden und i komm' halt demütig zu G'vatter zu bitten.

[9] Wien, L. Rosner.

Gutherz: Was? Zu G'vatter? Ja, was Teufel ist er denn verheiratet?

Hanswurst: Ja, schon über acht Wochen.

Gutherz: Über acht Wochen?

Hanswurst (verbessert sich): Will ich sagen acht Monate.

Gutherz: Ei, ei, ei.

Hanswurst (für sich): Langt no net. (Laut) Ach, was sag i denn? Über acht Jahre.

Gutherz: Ja, das is ja das allerneueste. Warum hat er denn das immer so g'heim g'halten.

Hanswurst: Weil mein Weib a Schönheit is — die nix anz'leg'n hat, also gar nie unter d'Leut kommen darf.

Gutherz: Ist sie jung? —

Hanswurst (verwirret): Jünger als ich, und älter als der Herr. Aber i bitt', fragts net so viel, die Sach is dringend. Wollts mein gnüdiger G'vatter sein?

Gutherz: In Gottesnamen. Aber er wird vielleicht schon g'hört haben, daß i nit selber das Werk verrichte, seitdem mir drei so kleine Wesen nacheinander g'storben sind (greift nach der Brusttasche, Hanswurst sieht voll Freude darauf).

Hanswurst: Recht hat der Herr! Hat a gar nix zum sag'n, ich weiß schon jemand andern, der mir für a klans Trinkgeld den G'fallen thut.

Gutherz: Da sieht er, daß ich nicht lüg, da ist der Zettel mit dem Namen der drei Kinder (sucht wieder in der Brieftasche).

Hanswurst (glaubt er sucht Geld): O, i bitt, es muß ja net gleich sein. Derweil die Hälfte.

Gutherz: Und hier hab ich —

Hanswurst: No jetzt wird doch endlich einmal 's Geld kommen.

Gutherz (zieht wieder einen Zettel hervor): Die Liste von all' den Kindern, die ich hab' heben lassen und die alle noch leben und frisch und gesund sind (legt den Zettel wieder in die Brieftasche).

Hanswurst (bemerkt es und hält schnell den Hut unter): Gott sei Dank, jetzt kommt's Geld.

Gutherz: Und doch ist es ein lächerliches Vorurteil. Bei ihm mach' ich jetzt wieder die erste Ausnahme, weil ich heut' grad so besonders gut aufgelegt bin. Freu' er sich, ich werd' bei ihm persönlich G'vatter sein.

Hanswurst (taumelt vor Schreck zurück): Was?

Gutherz: Gelt, das freut ihn?

Hanswurst (vernichtet): Zum Schlag treffen.

Gutherz (fröhlich): Es macht mir selber Spaß, und weil ich grad Zeit hab', so geh'n mir auch gleich! (Ruft im Abgehen durch die Mitte) Die Schimmel einspannen.

Hanswurst (retiriert sich in die rechte Ecke der Bühne): Das is net übel, und i hab weder Weib no Kind! Was thu i denn jetzt? Wann's herauskommt, laßt er mi wenigstens einsperren.

Gutherz (tritt wieder ein, den Hut in der Hand): Ich glaub', ich seh' so sauber g'nug aus. Der Sonntagsrock wird wohl nicht nötig sein.

Hanswurst (in Verzweiflung): Gnädigster Gönner und unterthänigster Gevatter in der Noth, es nutzt nix, wenn der Herr selber geht, sintemalen und alldieweilen es kein Bub', sondern was maßen es ein Madel is.

Gutherz: Ein Madel, das is noch schöner! Da kann ja meine Leni aushelfen. (Ruft in die Türe links) Leni, komm doch g'schwind heraus.

Hanswurst (erschrocken für sich): Sein Lenerl! Was ist das? (Zieht Gutherz am Rockschoß zurück.) Verehrtester Gönner! Halt! I — i (verwirrt) das kann ja net sein — die Leni kann das Kind net heben — i bitt — es ist a ka Madel (wischt sich den Schweiß).

Gutherz: Na zum Teufel, was ist denn?

Hanswurst (in der größten Verzweiflung): Man weiß es no net.

Gutherz: O er Talk, er!

usw.

Bereits unter Prehauser fing das Publikum an, der Pritschenschläge müde zu werden. Sollte das Interesse nicht völlig erlahmen, so mußte eine neue Variante des Hanswurstes geschaffen und die alte Figur modernisiert werden. Man brauchte eine Zugkraft für das stagnierende Hanswursttheater, und sie fand sich in Johann Joseph Felix von Kurz.

Kurz wurde in Wien am 22. Februar 1717 geboren.

Sein Vater war der aus Landshut in Bayern stammende Joseph Felix von Kurz, der als „Comicus" der Stranitzkyschen Gesellschaft angehörte. Stranitzky und der Comicus Johann Baptist Geferding waren die Paten des Kleinen. Im folgenden Jahr verließ der alte Kurz Wien und kam nach Berlin zu Johann Karl von Eckenberg, dem starken Mann (1685—1748). Er und seine Frau wurden unter den Namen Felix und die Felixin beliebte Mitglieder der Truppe dieses Taschenspielers und Athleten, dem wir das erste deutsche Varieté-Theater verdanken. In seiner Bude am Dönhoffsplatz und darauf im Operntheater im Marstallgebäude in der Breiten Straße wurden kurze Schauspiele, wie „Die artige Grundsuppe der Welt" oder „Doctor Fausts Höllenfahrt", daneben Ballette und gymnastische Produktionen vorgeführt[10].

Kurz-Vater machte sich dann selbständig und besuchte mit seiner „Bande" durch zwei Dezennien Brünn und Olmütz. Sein Spielplan bestand aus einer Anzahl „gutt geistlicher und moralisch ausgearbeiteter Comoedien", und dann natürlich aus Burlesken, „mit scandalosen Liebesintriguen angefüllt und sonsten mit ander zur ärgernus gereichenden Zotten untermischet".

Ob der kleine Felix, das älteste von sieben Kindern, in der Truppe seines Vaters tätig war, ist nicht erwiesen. Er tritt erst hervor, als er 1737 von Prehauser engagiert wird.

Seine Kollegen wurden Franz Anton Nuth, der Harlekin und „Compositeur" zahlreicher Zauberpossen, in denen

[10] Der Bär, 9. Jahrgang, Berlin 1883, S. 66.

seine Frau Maria Anna, geborene Viertel (1708—1754) die weibliche Hauptrolle spielte. Die anderen Stützen waren: Johann Leinhaas († 1767) als Pantalon, Andreas Schröter (1696—1761) als Liebhaber und Bramarbas, und Friedrich Wilhelm Weiskern, der Sohn eines sächsischen Rittmeisters[11], wie Nuth ein fleißiger Übersetzer und Bearbeiter von Lust- und Singspielen meist aus dem Italienischen.

Der Spielplan der Truppe bestand aus ernsten Dramen und Hanswurstiaden. Die Dramen mußten möglichst kurz sein, um zu gefallen, deshalb wurden den Titelangaben die Bemerkungen angefügt: „in der ganzen Comoedie seynd nur 6 serieuse Scenen", oder „diese ganze serieuse Action spielet nicht länger als eine Stunde". Die Hauptsache blieb das Groteske, das meist in dem Satze angekündigt wurde: „Hanswurst, Finette und Scapin werden mit modester Lustbarkeit eine angenehme Veränderung machen." Jedermann wußte nun, daß Prehauser, Frau und Herr Nuth, unter die sich bald Kurz als Bernardon mischte, ihre saftigen Späße vorbringen würden.

Prehauser nahm das neue Mitglied freundlich auf, ohne zu ahnen, daß aus ihm ein gefährlicher Nebenbuhler werden sollte. Vorerst aber hatte in dem Quartett Hanswurst-Prehauser, Harlekin-Nuth, Bernardon-Kurz und Pantalon-Leinhaas die Stegreifkomödie eine Höhe erreicht, die selbst den Gegnern Bewunderung abzwang. Der Löwenanteil des Erfolges fiel dem jungen, flotten, frischen, witzigen, vor keiner Zote zurückbebenden Kurz und seinen Bernardoniaden zu.

Von Kurz' Erscheinung auf der Bühne, von seiner Spiel- und Redeweise gibt einer seiner Zeitgenossen ein sehr anschauliches Bild:

„Nun stelle man sich ein hochansehnliches, hochgeneigtes Auditorium vor. Vierzig vollgepfropfte Logen, ein Par-

[11] Chr. Heinr. Schmids Chronologie des deutschen Theaters. Neu herausgegeben von Paul Legband, Berlin 1902, S. 49.

terre zum erdrücken und die Gallerien zum einbrechen. Die Gardinen aufgezogen, Bernardon kommt aus den Coulissen mit ein paar Seitensprüngen und einer lächerlichen Reverenz hervor:

„Ich habe Apetit, denn der Tambour meines Magens schlägt schon Rebell und Vergatterung, aber meine Occasions-Laterne Colombine wird wohl wieder im Finstern auf der Treppe an einen Heyducken angestoßen seyn, daß sie einen Geschwulst bekommt, der erst in dreyviertel Jahren aufgeht."

Bravo, Bravo, schreit das hochansehnliche, hochgeneigte Auditorium und klatscht 3 Minuten 45 Secunden, die Gallerie eine Minute weniger, ein paar Logen aber zwei Secunden länger. St. — st. und eine allgemeine Stille zeigt die Begierde den Verfolg zu hören.

„Was ist zu machen", fährt Bernardon in seinem Monologe fort. „Ich werde zu Mamsel Isabellen gehen um den Tambour meines Magens sowie meine äußerste Liebe zu befriedigen und zu krönen. Aber da kommt sie eben. Jetzt Bernardon nimm deine ganze Beredsamkeit zusammen, erwünschtere Gelegenheit einen Liebes-Antrag zu formieren, kann unmöglich erdacht werden. Wir sind hier überdies neben meinem Schlafzimmer und hier steht ein bequemes Sopha.

Schönste Gebieterin! nachdem sintemalen, alldieweilen und demnach die Sterblichkeit aus dem Firmament der Sterne, gleichwie die hellglänzende Sonne in der Morgenröthe und Julius Caesar, der berühmte Philosoph, nicht minder der Alexander, der stoische Lehrer die Wolken, wie die Sonnenstrahlen von der sterblichen Sterblichkeit, Glückseligkeit, Freude, Entzücken, Wollust und Vergnügen der Innerste meines verliebten Herzens durch die Liebe und Zärtlichkeit auf der Reitbahn des Cupido allezeit und jederzeit auf dem Mistbeete meines Herzens liebe und verehre, habe gesagt, sage und wollte sagen und verstummte und sprach."

Bravo, bravo, abermal ein Donner von 3 Minuten!"

In Wien wie auf vielen Gastspielreisen erzielte Kurz mit dem Bernardon und den von ihm verfaßten Bernardoniaden Triumphe, und viele seiner Witzworte und Kehrreime wurden zu geflügelten Worten. Noch im letzten Viertel des verflossenen Jahrhunderts sang man in Wien die Strophe aus seiner „Judenhochzeit":

Bin i nit a g'steiftes Madel
Kurze Füß und dicke Wadel
So schön, so rund als wie a Radel
Fett als wie a Schweine Pradel!

Bernardon beherrschte die Wiener Bühne gänzlich, und Sonnenfels beklagte griesgrämig diese Geschmacksverirrung seiner Mitbürger:

„Eine ganze sehr geraume Zeit war nun nichts auf der Bühne als Bernardons Unglücksfälle, Bernardon der dreißigjährige ABC-Schütz, Bernardons Leben und Tod, wo manchmal sich die besten Dichter in den erbärmlichsten Parodien mußten verhunzen lassen, war der ewige Inhalt der Theatervorstellungen — und die Schaubühne war immer zum Erdrücken voll. — Den Vortheil der Schauspieler in Erwägung gezogen, waren die Bernardonischen Komödien nach den Grundsätzen überdachtester Oekonomie verfertigt. Denn Fliegen, Arien, eine Maulschelle wurden dem Schauspieler unter dem Namen: „Nebengefälle" besonders bezahlt. Es war also natürlich, daß ein Schauspieler sich und den Seinigen viel zu singen, viel zu fliegen gab und seine Stücke auf Maulschellen arbeitete, wovon er sich gewiß die meisten zuschrieb[12]."

Einen Treffer erzielte Kurz mit seiner „Prinzessin Pumphia", da das Publikum sofort die satirische Absicht begriff, die sich gegen das regelmäßige Drama richtete. Die ganze Hohlheit der Haupt- und Staatsaktionen, ihre Geschraubtheit und Unnatur wurden hier witzig parodiert.

[12] Josef v. Sonnenfels, Briefe über die deutsche Schaubühne, Wien 1768.

Bernardon als kölnischer Stadtsoldat
Holzschnitt von einem Kurzschen Theaterzettel

Kurz sagt selbst im Avertissement: „Ich nenne dieses kleine Werk eine Critique oder Parodie, über die sonst von vielen Teutschen Trouppen sehr übel vorgestellten Tragödien."

Ein besonderer Reiz wurde dieser Prinzessin Pumphia dadurch verliehen, daß Kurz wieder zu der außer Übung gekommenen Gepflogenheit griff, die Frauenrolle selbst zu spielen. Die von ihm erzielte Wirkung ist noch jetzt begreiflich, wenn man sich den langen, mageren Kurz mit dem ausdrucksvollen Raubvogelgesicht in der überladenen Staatsrobe einer persischen Prinzessin vorstellt.

Die „Actores" der Pumphia waren außer Kurz-Pumphia:

Kulican, Befehls-Haber der Tartarey: Herr Gottfried Prehauser.
Cyrus, König von Persien: Herr Friedrich Wilhelm Weiskern.
Faustibus, der Pumphia heimlicher Gemahl: Herr Joseph Carl Huber.
Sigelvax, des Cyrus Groß-vezier: Herr Carl Gottlob Heydrich.
Mortong, des Kulicans Groß-vezier: Herr Wilhelm Meyburg.

und noch viele andere Nebenpersonen.

Den Gipfel erreichte die Groteskkomik natürlich in jenen Szenen, wo Hanswurst Kulican und Bernardon Pumphia zusammen auf der Bühne standen, wie in der Liebesszene des ersten Aktes:

Dritter Auftritt.

Pumphia.

(Diese kommt ganz hinten an der linken Seiten heraus.)

Pumphia:

Grausamer Anblick von Verwundten und von Todten,
Sie sind vom Blut so roht, wie Krebse, die gesotten,
Schlägt dann des Himmels Zorn nur allzeit auf uns zu,
Thron, Kron, und Reich ist weg, uns bleibt nicht ein paar Schuh.
Muß wegen meiner dann ein ganzes Land verderben?
Muß wegen meiner dann die halbe Welt fast sterben?
Ach! meiner Schönheit Glanz hat es dahin gebracht,
Daß alles wird zerfleischt, daß alles zupft, und kracht.

Der Himmel hat mir auch so viele seltne Gaben
Gegeben, daß man mich zum Fressen lieb muß haben.
Ein Herz von Stahl, und Eisz wird weich durch meinen Blick,
Mit einem Wort, ich bin der Natur Meister-stück.
Das weiß auch Kulican, drum denkt er mich zu fischen,
Allein bey meiner Treu, mich wird er nicht erwischen.
Nein, nein, da wird nichts draus, geh, spare dir die Müh,
Weil Pumphia gescheit, o die bekommst du nie.
Die Treue, die ich dir mein Faustibus geschworen,
Bleibt unveränderlich, die ist mit mir geboren.
Und so wird allezeit mein Herz das deine seyn,
Und du, herzliebster Schatz, wirst mein stäts seyn allein.
Ja, herziger Gemahl! das Pfand von deiner Liebe
Mein junger Micketey vermehret meine Triebe,
Und so verfluch ich dich, grausamer Wütterich!

(Kulican hat ruckwerts zugehöret, und kommet bey dem letzten Vers hervor.)

Kulican:

Prinzeßin! fluche nicht, erstaun, betrachte mich

Pumphia (voll Schröcken):

O Himmel, ich vergeh, man lasse mir zur Ader.

(Sie will in Ohnmacht fallen.)

Kulican:

Prinzeßin! tröste dich, hier steht dein treuer Bader.
Dein Unglück hat ein End, dein Glücke steht bey dir.

Pumphia:

Geh, du bist mir verhast, als wie das saure Bier.

Kulican:

Dein Zucker-süßer Blick kann alles gleich versüssen.

(Will sie umarmen.)

Pumphia:

Und ich will also gleich dein schwarzes Blut vergiessen.

(Zornig, ziehet einen großen Taschen-feidel aus dem Sack und will Kulican ermorden.)

Kulican (ängstig):

Holla! entwaffnet sie. (Die Soldaten nehmen der Pumphia, welche sich widersetzet, den Taschenfeidel weg. Zärtlich): Was hab ich dir gethan?

Pumphia (zornig):

Wie, du befragst mich noch? du grausamer Tyrann,
Hast du mein ganzes Reich nicht völlig aufgerieben,
Mir ist von meinem Schatz nichts als der Rock geblieben.
Mein armer Vatter, ach! der sorgt jetzt in der Flucht,
Wie er sein Stücklein Brod bey fremden Völkern sucht,
Und du, du darffst annoch, was du gethan, mich fragen?

(Sie weinet.)

Kulican:

Prinzessin! hemme doch dein Heulen und dein Klagen.
Dein Thron, dein Königreich, und alles ist ja da,
Nur stille deinen Schmerz, Prinzessin Pumphia!
Auch den geraubten Schatz, den will ich dir gleich geben.

(Nimmt die Kleider, so er von dem Großvezier bekommen, und indessen einen Soldaten zum halten gegeben, wieder von ihm, und gibt sie der Prinzessin, diese stellt sich ganz vergnügt, gibt die Kleider dem alten Weib, welche ihr den Schlepp nachtraget.)

Pumphia:

Ach! dieser giebet mir aufs neu ein andres Leben.
Du aber packe dich.

Kulican:

— — — O das ist wol zu grob,
Was ich anjetzt gethan, verdienet Preis, und Lob.

Pumphia:

Wie? was? du willst noch Lob, du wilst, ich soll dich preisen
Für deine Grausamkeit, ich will dir gleich was weisen.

(Hebt die Hand auf, dem Kulican eine Ohrfeigen zu geben.)

Kulican (Vor sich; halt die Hand vor das Gesicht):

Was grosser Heldenmut! ach Pumphia! ach sieh!
Wie ich als Herr und Sclav auf meinen Knien knie.

(Er kniet.)

Pumphia (zärtlich):

Du hast mein Krieges-heer ja gänzlich aufgerieben.
Mein Vatter ist zugleich von deiner Faust geblieben.
Geh weg — — —

Kulican:

— — — Ach schweige doch! ich habe nichts gethan,
Kein Hund ist von mir tod, viel weniger ein Mann.
Ich war, so lang die Schlacht, in meinem Zelt verstecket.

Pumphia (hebt ihn freundlich auf):

Steh auf und lasse mich, eh sich mein Zorn erwecket.
Ich will, ich mag dich nicht, ich kann nicht Deine seyn,
Ich hab ja nur ein Herz, und das ist nicht mehr mein.
Und wer dasselbe hat, das will ich dir nicht sagen.

Kulican:

Ach! ja ich hoffe doch, wann ich dich solte fragen? .....

Wenn auch das Stück selbst wie sein Autor längst vergessen sind, die Namen Pumphia und Kulikan leben dauernd im Wiener Volksmund fort[18].

Während Prehauser und Kurz in Wien im Zenithe ihres Ruhmes standen, waren draußen im Reiche und in anderen österreichischen Städten Hanswurste nicht minder beliebt als in der Donaustadt. In Graz spielte um 1760 ein gewisser Moser den Hanswurst, dem er den ständigen Namen Lipperl gegeben hatte. In Wien hatte ein gewisser Gottlieb, der sich Jackerl nannte, einigen Erfolg. Später spielte

[18] Wiener Neudrucke, herausg. von Dr. Aug. Sauer, Nr. 2, Wien 1883.

er „Bediente, Bauern und niedrigkomische Charaktere" in dem regelmäßigen Schauspiel, aber „das schlechte Memoriren hängt ihm aus den extemporirten Stücken an[14]".

Gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts hatte in der Wiener Leopoldstadt der Kasperl großen Zulauf. Selbst der Hof besuchte ihn, wie aus der Erlanger Real-Zeitung vom 14. Februar 1786 ersichtlich ist: „Der Kaiser mit seinen erhabenen Gästen begab sich zu dem berühmten Casperle in der Leopoldstadt und sah ihn im Schusterfeierabend spielen."

Diesen Kasperl spielte Johann Laroche. Nicolai sah ihn in Baden bei Wien.

In Berlin hielt Vornehm und Gering einen Theaterabend ohne Hanswurst für einen verlorenen. Erst Johann Friedrich Schönemann schaffte ihn ab, trotzdem er früher selbst den Hanswurst gespielt hatte. So führte er 1749 in Breslau das Possenspiel von der Banise auf, in dem er als Hanswurst den Bedienten des Prinzen Balacin vorstellte. Als Banise geopfert werden sollte, erschien er in einem Hemde, das hinten mit Leim beschmiert war.

Einen großen Namen als Harlekin besaß Franz Schuch, der aus der Wiener Schule hervorgegangen war. Seine Frau, geborene Rademannin, wie ihr Mann aus Wien gebürtig, war eine sehr gute Kolombine.

Floegel schreibt von Schuch: „Ich habe ihn zur Zeit des Siebenjährigen Krieges in Breslau oft spielen sehen, wo er bei Hohen und Niedrigen allgemein beliebt war. Er hatte zur Hannswurstrolle ein nicht gemeines Talent und war im Extemporiren mit dem sehr geschickten Schauspieler Stenzel[15], der gemeiniglich den Anselmo vorstellte, ein Meister. Er durfte sich nur auf dem Theater sehen lassen, so fing alles an zu lachen. Außer der Bühne war er ein finsterer ernsthafter Mann, der wenig sprach; er sagte oft: sobald er die Hannswurstjacke anzöge, wäre es nicht anders, als wenn der Teufel in ihn führe. Dieser Franz Schuch

[14] Schmid-Legband, S. 141. — [15] Schmid-Legband, S. 64 f.

war 1716 geboren und hat zuerst die Ballete mit der deutschen Komödie verbunden. Er starb 1764."

Aber trotzdem sich Kurz noch im Vollbesitze seiner Kräfte befand, weder in Wien noch in Deutschland, das er fleißig durchzog, einen Rivalen hatte, war sein Stern im Verblassen. Die Stegreifkomödie, mit der sein Bernardon stand und fiel, zog nicht mehr.

In Leipzig hatte der Kampf gegen den Hanswurst eingesetzt. Die tolle, von Gottsched und der Neuberin inszenierte Hanswurstiade spielte sich 1737 in der Bude bei Bosens Garten ab, wo der Harlekin feierlich verbrannt wurde. Die ganze Farce hatte anfänglich nur den Erfolg, daß man den Namen Harlekin nicht mehr aussprach, „ihn in Hännschen oder Peter umtaufte, und ihm ein weißes Jäckchen statt eines bunten anzog. Die Schauspieler schämten sich nachher Harlekin zu heißen, wenn sie es gleich in ihrem Spiele noch immer blieben[16]."

Nur in den Pantomimen konnte man den Harlekin nicht entbehren und behielt ihn offen bei.

Dem verbannten Harlekin erstanden gewaltige Helfer in Justus Möser (1720—1794) und Lessing.

In seinem „Harlekin, oder Vertheidigung des Grotesk-Komischen" (1761) läßt Möser den Harlekin selbst seine Rechtfertigung gegenüber den Anschuldigungen gelehrter Pedanten führen.

Wie warm Lessing in seiner Hamburgischen Dramaturgie für den Verfemten eintrat, ist bekannt. Aber alles war vergebens, sein Stündchen hatte geschlagen.

In Wien agitierte Josef von Sonnenfels gegen das Stegreifspiel. Infolge seiner Eingabe an den Kaiser Josef II., „Ueber die Notwendigkeit, das Extemporiren abzustellen", war dieses streng verboten worden. Kurz, den dieser Befehl besonders hart traf, rächte sich an dem mächtigen Minister in seiner Art. „Als eines Tages das Bildnis Sonnenfels' in den Schauläden Wiens erschien, ließ Kurz das

[16] Schmids Chronologie S. 50 f.

Author und Berühmter Comicus unter den Nahmen Bernardon.
Dem Selben gewidmet von seinen Gönnern

Siehe Seite 346

Pantomimenszene (Comedia dell' Arte) im Salzburger Aulatheater

Aus Nagl-Zeidler, Deutsch-österr. Literaturgeschichte

seinige in völlig gleicher Ausstattung neben das des Ministers hängen. Sonnenfels ärgerte sich über die Frechheit, Kurz hatte für einen Augenblick die Lacher auf seiner Seite, aber für seine Sache nichts gewonnen[17]."

Nicht die Obrigkeit allein, auch die jüngere Generation der Schauspieler machte gegen den Stegreif Front und nicht zuletzt das Publikum. Dies hatte sich bereits an das regelrechte Schauspiel gewöhnt und mochte die wüsten Späße des Bernardon nicht mehr.

Nach langen Gastspielfahrten war Kurz 1769 nach Wien zurückgekehrt. Anfangs hatte die Neugier sein Haus gefüllt. Alles wollte den berühmten „Vater Bernardon" sehen, bald aber ließen ihn auch seine früheren Freunde im Stich. „Die Judenhochzeit", einst das Repertoirestück der Kurzschen Gesellschaft, wurde beinahe ausgepfiffen[18].

Kurz schüttelte den Staub seiner undankbaren Vaterstadt von den Füßen und zog nach Warschau, wo er von 1771—1781 als Leiter des Theaters blieb und in den polnischen Freiherrnstand erhoben wurde. Dann fand er auch dort kein Publikum mehr. Verlassen von den Seinen, kehrte der arme Bernardon nach Wien zurück, wo er am 2. Februar 1783 starb.

Der letzte Hanswurst der Stegreifkomödie war mit ihm dahingegangen, der Hanswurst der regelmäßigen Possen trat seine Erbschaft an.

Vorher vegetierte der Improvisator aber noch geraume Zeit auf dem Wiener Vorstadttheater.

In Baden bei Wien und in der Leopoldstadt spielte unter dem Direktor Karl von Marinelli der tüchtige Grotesk-Komiker Johann Laroche, von dem ich schon sprach.

Laroche war ein sehr beleibter Mann, der durch sein Äußeres und beim Erscheinen auf der Bühne unwiderstehlich komisch wirkte. Wenn er mit einem gestöhnten

[17] K. v. Görner, Der Hanswurst-Streit in Wien und Joseph von Sonnenfels, Wien 1884. — [18] Ferdinand Raab. Johann Joseph Felix von Kurz, Frankfurt a. M. 1899, S. 179.

„Auwedl! Auwedl!" aus den Kulissen trat, entfesselte er Lachstürme. Er schuf den Kasperl.

Kasperl, der stets im urwüchsigen Wiener Dialekt sprach und kaum zu überbietende Derbheiten vorbrachte, kann als Typus eines verschmitzten Dummkopfes bezeichnet werden, der die Worte und Redensarten verdreht, tausend Narrheiten begeht, sich schließlich aber doch mit heiler Haut aus allen Fährlichkeiten zu ziehen weiß.

Der Prinzipal Marinelli war gleichzeitig der Verfasser der zahlreichen Kasperliaden, Ritterstücke, Feenmärchen und Gespensterstücke, in denen der Kasperl mitwirkte[19].

Als Marinellis Schöpferkraft zu erlahmen begann, holte er sich in Hensler und Perinet zwei Gehilfen heran.

Karl Friedrich Hensler (1761—1825) schrieb mehr als zweihundert Bühnenstücke, darunter die zu einer gewissen Berühmtheit gelangten Volksmärchen „Das Donauweibchen" und „Die Teufelsmühle am Wienerberg". In dem letztgenannten spielt Kasperl einen feigen und konfusen Knappen, der bei Bestrafung der Missetäter und Erlösung der Gespenster mitwirken muß.

Nach Marinellis Tod übernahm Hensler das Kasperl-Theater. Er fesselte den talentvollen Lumpen Joachim Perinet (1765—1816), den Erfinder der Singspielkasperliaden und der Karikaturoper, den Sänger von „Wer niemals einen Rausch gehabt, der ist kein braver Mann", noch fester an sein Theater, als es sein Vorgänger getan hatte.

Noch unter Marinelli war zu Laroche als zweiter Komiker Anton Hasenhut, der Schöpfer des „Thaddädl" getreten, zu dem später Ignatz Schuster als dritter kam. Kasperl und Thaddädl sind die Flügelmänner der echt Wiener Bühnentypen, deren Namen stets mit der wienerischen Verkleinerungssilbe „erl" endet. Lipperl, Klapperl, Kratzerl, Zweckerl, Gisperl und Fisperl, Purzerl, Pauxerl und der berühmteste von allen, der Parapluimacher Staberl sind die vornehmsten Vertreter dieser Lieblinge des vormärzlichen Wien.

[19] Schirmer, Alt- und Neu-Wien, II. S. 558.

Die meisten dieser stehenden Typen trugen zur Verflachung der Wiener Posse bei.

Die ersten schüchternen Anfänge der Wiener Posse finden sich bei dem Pater Maurus Lindemayr (1723—1783). Als ihr Vater aber hat Philipp Hafner zu gelten.

Lindemayrs Komödien sind im Dialekt geschrieben und für bäuerische Darsteller berechnet und wohl auch von solchen aufgeführt worden. Echt volkstümliche Motive sind von leicht sangbaren, volkstümlichen Liedern durchzogen. Die Charaktere sind gut gezeichnet und der Hanswurst durchaus vermieden. Am deutlichsten spricht sich Lindemayrs Art in dem dreiaktigen Lustspiel: „Die reisende Ceres" (1788) aus, dessen Inhalt ich nach Nagl-Zeidler[20] hier wiedergebe.

Die Göttin Ceres ist mit ihrer Magd Phöbe bei einer Bauernfamilie eingekehrt, wo sie gute Pflege findet. Aber der Sohn Juri verhöhnt sie lachend, wofür er in eine Kröte verwandelt wird, bis er seine Fehler bereut. Alles im Dorf ist von diesem Ereignis erschüttert. Endlich stellt Ceres den Gebesserten wieder als Menschen seinen Eltern und seiner Braut zurück. Die Hauptwirkung des Lustspiels beruhte darauf, daß die mythologischen Personen hochdeutsch, die Bauern hingegen in der „ob der ennserischen bäuerischen Mundart" sprachen.

Wie Lindemayr war auch Philipp Hafner Dialektdichter, doch ist bei ihm der Dialekt nicht Dekoration, ziseliert und stilisiert wie bei Lindemayr. Hafner muß so schreiben wie er schreibt, weil er so spricht, so empfindet. Er ist Wiener, mit Wiener Gespaß bis obenhin voll, und sein ganzes, leider nur sehr kurzes Leben ist geteilt zwischen Arbeit und dem echt wienerischen Drahn! Hafner wurde 1731 geboren, und 1764 ging der talentvolle und witzige Mann dahin, ein Opfer des schweren Daseinskampfes und einer allzu großen Daseinsfreude. Hafner ist ein treuer

[20] a. a. O., I. Bd., S. 765.

Anhänger des Hanswurstes, den er zum Träger des gesunden Volksgeistes macht:

„Kein Mensch auf dieser Welt ist allen recht
geboren,
Der ist des Klugen Spott, und der ein Spott
des Toren.
Hannswurst bleibt doch Hannswurst, wenn man
auch auf ihn schmählt,
Für alte Gönner nur, nicht für die junge Welt."

Für die wenigen Jahre, die ihm vergönnt waren, hat Hafner erstaunlich viel produziert. Ich nenne nur die Possen und Singspiele, die den Autor überlebt haben und die noch auf Jahre hinaus für viele „eine tüchtige Kuh waren, die sie mit Butter versorgte[21]." So „Megära, die fürchterliche Hexe" (1764), „Etwas zum Lachen im Fasching" oder „Burlins und Hanswursts seltsame Karnevalszufälle" (1771).

In der letztgenannten Burleske, in der ein liebenswürdiger Taugenichts, der alles bis aufs Hemd verjuxt, auf die Bühne gebracht wird, findet sich die charakteristische Arie:

1. Es sagt die ganze Stadt, d'Nannerl ist schön
Weil sie zwei Handel hat,
Fett wie ein Specksalat,
Weiß wie ein Kren (Meerrettig)
Füßerl wie Elfenbein,
Äugerl wie Kohln:
Ich hab ihrs Herzl mein
Oft angetragen fein,
Sie hat net wolln.
2. Aber die Nanerl die laß i nit aus,
Ist sie gleich jetzt nicht mein,
Wird sies doch künftig seyn,
Die kleine Maus!

[21] Schlögl, Volkstheater, S. 111.

Nicht nur Vernunft und Sinn
Hat sie mir geraubt;
Die schöne Schnipferin
Nahm mir auch 's Herzerl hin,
Ist das erlaubt?

3. Nanerl, o Nanerl! geh heirath mich g'schwind!
Nanerl, ach sey vergwisst,
Dass Du mein Nanerl bist,
Nanerl mein Kind!
Nanerl! o Nanerl mein,
Nanerl, nicht scherz!
Nanerl, es fallt mir ein,
Nanerl, dein Mann zu seyn,
Nanerl, mein Herz."

Dann das nicht allein durch seinen Titel berühmt gewordene „lustige Trauerspiel" „Evakathel und Schnudi", das seine Zugkraft noch bis über Raimund und Nestroy bewahrte. In ihm eint sich echt wienerisch lachender Schmerz und weinende Freude, wie in jeder Wiener Posse und in jedem Wiener Walzer von echtem Gepräge.

Die Sonderstellung Hafners in der Geschichte des Wiener Lokalstückes kennzeichnet sein Biograph: „Der mit Recht bewunderte Plautus nahm den Stoff seiner Lustspiele aus griechischen Dichtern. Molière selbst, obwohl er Hafner an Kultur weit übertrifft, steht ihm an Originalität nach, und wenn er denn verglichen sein müßte, so könnte man Hafner nur den originellen Holberg an die Seite setzen, der so wie er alles aus sich selbst schöpfte, wie er unmittelbar für die vaterländische Bühne schrieb; wie er sich selbst von der üblichen Form losmachte, wie er den ganzen freien Weg des Geistes ging. Ein Vorzug, den Hafner vor jenem behauptet, ist die strengere Beobachtung der Sittlichkeit; unflätige Stellen wird man hier und dort finden, aber keine Zoten[22]."

[22] Dr. Ernst Baum, Phil. Hafners Anfänge, Friedeck 1908.

Hafner ist auch als klassisches Vorbild des Wiener Volkssängertums in seiner Glanzzeit anzusprechen.

Hafner hat mit seinen Possen den Nachfolgern nicht allein Material in Fülle geliefert, sondern auch Fingerzeige gegeben, den öden Wort- und Situationswitz fallen zu lassen, dafür eine wirkliche lustige Handlung auf die Bühne zu bringen. Und es erschien ein wohlgezähltes Dutzend berufener Männer, die Hafners Beispiel folgten und das Zeug in sich hatten, „ihrem Publikum das letzte Lachtränchen aus den Augenwinkeln hervorzulocken".

Nach ihrer Anciennität, wie Schlögl sagt, sind diese zwölf Dichter:

Paul Weidmann (1746—1810), der Verfasser des ersten Wiener Volksdramas von Doktor Faust. Seine Posse „Bettelstudent oder das Donnerwetter" (1775) gefiel sehr. Dieses „Original-Lustspiel in zwei Aufzügen" ist nichts weiter als ein Abklatsch des Fastnachtsspiels „Der fahrent Schüler mit dem Teufelspanner" von Hans Sachs. Weidmanns Lustspiel hat Albrecht (1795) für das sächsische Hoftheater in Dresden bearbeitet, das wieder Louis Schneider in Berlin (1805—1878) als Vorlage für „Der reisende Student oder das Donnerwetter", einem musikalischen Quodlibet in zwei Akten, diente, das bis in die achtziger Jahre auf deutschen Bühnen die Runde machte. Der durch diese Wandlungen interessant gewordene Stoff kam dann noch auf die Puppenbühne.

Emanuel Schikaneder (1751—1812), unvergeßlich geworden durch sein schlechtes Textbuch zu Mozarts „Zauberflöte". Von seinen sonstigen zahlreichen Arbeiten sind bemerkenswert: „Das abgebrannte Haus", „Der Tyroler Wastel", „Die Fiaker in Wien", „Die bürgerlichen Brüder", durch Hasenhuts meisterhaftes Spiel lange Zeit hindurch ein Zugstück. Schikaneder starb verarmt im Wahnsinn.

Friedrich Hensler (1761—1825), der Nachfolger Marinellis als Direktor des Leopoldstädter Theaters, schrieb an zweihundert Stücke, von denen viele auch heute noch

nichts von ihrem Wert eingebüßt haben. Berühmt wurden das „Donauweibchen“ und „Die Teufelsmühle“.

Zu Henslers Truppe gehörte der Klassiker des Volksstücks, der unglückselige Ferdinand Raimund.

Joachim Perinets, des schlechten Schauspielers, aber witzigen Schriftstellers, ist bereits gedacht worden.

Matthäus Stegmayr (1771—1820) war vielseitig gewandt und überaus talentvoll. Unter seinen Possen wurde „Rochus Pumpernickel“ berühmt. Für Weidmann und Hasenhut geschrieben, bot sie später Louis Devrient, Ochsenheimer und Küster Paraderollen.

Josef Alois Gleich (1772—1841), der Schwiegervater Raimunds, war ein unermüdlicher Schauerromanfabrikant und ein ebensolcher Theaterdichter. Er soll das groteske Quantum von dreihundert Bänden Romane und dreihundertfünfzig Dramen, Schauspiele, Zauberspiele und Possen verfaßt haben. Er starb bettelarm in einer Dachkammer. Goedeke rühmte an seinen Stücken den unerschöpflichen Frohmut, die bunte Erfindung und Herzlichkeit. Seine Possen „Die Musikanten am Hohen Markt“, „Adam Kratzerl“, dem er mehrere Fortsetzungen gab, „Der Berggeist“, „Eheteufel auf Reisen“, „Herr Josef und Frau Baberl“ erhielten sich lange auf dem Spielplan der Wiener Volksbühne.

Franz E. Gewey (1774—1819), ein Künstler des Wiener Dialekts, trefflicher Parodist und Satiriker, lieferte der Wiener Volksbühne wertvolle Gaben, wie die „Modesitten“, den „Seltenen Parnaß“ u. a. m.

Karl Meisl (1775—1853), ein Großer auf dem Gebiete der Komik, starb gleichfalls in tiefster Dürftigkeit. Seine Possen und Zauberspiele machten zu ihrer Zeit Aufsehen und erlebten zahllose Wiederholungen. „Der Kirchtag in Petersdorf“, „Das Gespenst auf der Bastei“, „Arsenius, der Weiberfeind“, „Julerl“, „Die schwarze Frau“ gehörten zu dem Besten, was das Volksstück vor und neben Raimund hervorgebracht hat.

Franz Josef Korntheuer (1779—1829), der „Hogarth des Leopoldstädter Theaters", der witzige Improvisator, schrieb einige Stücke, in denen sein Kollege Raimund in den Hauptrollen glänzte, so in „Alle sind verheiratet".

Von F. Rosenau ist Schlögl nichts weiter bekannt, als daß er Theaterdirektor und Possendichter war. Zu seinen Schlagern zählten „Der Geist am Hafnerberg", „Vizlipuzli", „Sküs, Mond und Pagat" — die drei Matadoren des Wiener Tarockspiels —, und „Die Gunst der Kleinen oder die Hintertreppe", das in David Kalisch' Berliner Gesangsposse „Doktor Peschke oder kleine Herren" vorläufig noch weiterlebt.

Über Kriegsteiner weiß man noch weniger. Nicht einmal sein Name steht fest, obgleich seine Possen „Der Zweihändler" (1801), „Othellerl, der Mohr in Wien" (1806), „Die Ballnacht" (1807) und viele andere noch viele Jahre zum festen Bestand der österreichischen Bühne gehörten.

Den Schlußpunkt dieses Dutzend bildet der witzigste von allen, der Urwiener Adolf Bäuerle (1786—1859).

Fast ein Menschenalter hindurch war Bäuerle der Theaterherrgott der Phäakenstadt an der Donau. Er, den sein Zeitgenosse Julius Seidlitz (1814—1857) ein „überschäumendes Gefäß von lebenslustigem Spaße" nennt, galt über seine Epoche hinaus als das „inkarnierte Prototyp des Wiener Frohsinns und der Gemütlichkeit, der alle Fehler und Tugenden, alle lobenswerten und schlimmen Eigenschaften des Altwienertums in sich vereinigte und sozusagen repräsentierte." „Bäuerle, Meisl und Gleich waren die Hauptvertreter der Wiener Volksbühne ohne ideale Ansprüche", wie sich Goedeke ausdrückt.

Der Geburtstag seines Ruhmes war der 23. Oktober 1813, an dem in der Leopoldstadt „Die Bürger von Wien" mit Ignatz Schuster als Parapluimacher „Staberl" in Szene ging. Dieser Staberl, der allerneueste Hanswurst, den Goedeke „eine des besten Komöden würdige Figur" nennt, wurde nun zum Mittelpunkt der zahlreichen Staberliaden.

„Wenn Staberl wieder mit unerschöpflicher Geschwätzigkeit seine Abenteuer schildert, wenn er über angebliche Liebesabenteuer renommiert, wenn er satirische oder kaustische Bemerkungen hinwirft und in seiner Kostümierung vor allem grotesk-komisch erscheint, denken wir häufig an Kurz-Bernadon — nur daß Staberl, gleich den Figuren Prehausers, immer in den Grenzen des Anstandes bleibt . . . Erinnert so der komische Patron mit seinen Parapluies unter dem Arm oder in seiner Bürgeruniform an die übrigen komischen Typen des Volkstheaters — nach Goedekes Ausdruck die Personifikation „des wahren lustigen Volkselements der Wiener mit all seinen unzähligen Spielarten des Drolligen, Satirischen, Jokosen, Jovialen, Hausbackenen, Mutterwitzigen, Kaustischen, Derben, Grotesk-Komischen"—, so besitzt er dennoch seine scharf umrissene Eigenart und ist nicht nur eine komische Maske, sondern eine individuelle Persönlichkeit... Staberl ist der Typus jener eigenartigen Wiener Gescheitheit, die sich aus der psychologischen Grundlage der österreichischen Natur als Produkt jahrhundertlanger städtischer, ja großstädtischer Entwicklung der Kaiserstadt herausgebildet hatte und dem Wiener ein Gefühl der Überlegenheit . . . dem heimatlichen und deutschen Kleinstädter gegenüber, verlieh. Diese wirkliche und eingebildete Gescheitheit ist der Grundzug in Staberls Wesen. ... Er hat alle Ereignisse von Kulm bis Paris vorausgesagt. Mit dieser Gescheitheit, mit diesem weiteren Blick tritt nun alle Augenblicke die Beschränkung, ja Beschränktheit des Kleinbürgers in Widerspruch und läßt ihn alle Erscheinungen unter dem Gesichtspunkt seines „Metiers" projizieren. Hier liegt der Born seiner eigenartigen Komik[23]."
„Berühmt war der Ausspruch Staberl-Schusters: „Ich bin ein kleiner Mensch, ich bin ein guter Mensch, wenn ich aber anfang', so bin ich ein Viech! So ein Mensch, der nicht einmal weiß, was ein grünes Parapluie für eine Farb' hat, der kann mich nicht beleidigen!"

[23] Nagl-Zeidler, II. Bd. S. 527 ff.

Bis zum Jahre 1831 gingen die „Bürger von Wien“ unzählige Male über die verschiedenen Wiener Bühnen.

Aber schon 1816 hatte sich Direktor Carl der Staberlfigur bemächtigt, die er in „Staberls Hochzeitstag“, „Staberls Reiseabenteuer“, „Staberl in Floribus“, „Staberl als Krampus“, „Staberl als Freischütz“ und in anderen Burlesken darstellte.

Aus dem g'spaßigen, aber ehrenwerten Leopoldstädter Spießbürger wurde in Carls Spiel ein Possenreißer, eine Erneuerung des alten Hanswurstes, der nur statt der buntscheckigen Jacke einen langschössigen Frack und statt des spitzen Hutes einen malträtierten Zylinder aufgesetzt hatte, wie Friedrich Kaiser schrieb[24].

Außer den Staberliaden schüttelte Bäuerle noch eine ganze Menge anderer Stücke, etwa achtzig, gleichsam aus dem Ärmel. Bis Ende der zwanziger Jahre boten diese Farcen und Possen den damaligen Wiener Lieblingen Schuster, Korntheuer, Raimund, Landner, Fermier, Tomaselli, Sartori, der Therese Krones, Babette Enökl, Hüber u. a. m. dankbare Partien.

Bäuerles Lieder, wie „'s gibt nur a Kaiserstadt, 's gibt nur a Wien!“, die zum ersten Male das Urbild der graziösen Wiener Soubrette, Therese Krones, Raimunds unvergessene „Jugend“, sang, verblieben im Wiener Volksliederschatz.

Bäuerles Ruhm wurde vorerst nicht abgeschwächt als ein ganz Großer sich neben ihn stellte, der Größten einer, die Österreichs Parnaß aufzuweisen hat, der einstige Konditorlehrling und Backwerkhausierer Ferdinand Raymann, genannt Raimund.

Er war Schauspieler wie Shakespeare und Molière und stand vielleicht an natürlicher Begabung nicht weit hinter ihnen zurück[25]. So viel ihm aber das Volksstück zu danken hat, für das Grotesk-Komische blieb der Dichter Raimund ohne oder von nur ganz untergeordneter Bedeu-

[24] „Theater-Direktor Carl. Sein Leben und Wirken“, Wien 1854 S. 22. — [25] Scherer, Literaturgesch., S. 699.

Direktor Carl als Staberl

tung. Der poetisch verklärte Humor seiner Feerien wurde niemals zur Drastik, und als diese plötzlich wieder erschien und sich prasselnd entlud, da warf der arme Raimund verzweifelt die Flinte ins Korn. Aus Furcht vor der Wasserscheu infolge eines Hundebisses erschoß er sich am 5. September 1836. Schlögl zitiert einen Ausspruch des Direktors Marinelli: „ah was, Hund! Der Raimund hätt' sich so wie so erschossen; den hat ein ganz anderer 'bissen! Hat er doch selber g'sagt: Neben 'n Nestroy bin ich nichts mehr — no, machen m'r halt Platz[26]!"

Das Lob des goldenen Weaner Herzens, das gemütliche Spießertum, das in harmlos-wohlwollenden Spassetteln belächelt wurde, die ungetrübte Selbstgefälligkeit und Selbstzufriedenheit, die aus den Witzen Gleichs, Bäuerles, Meisls und selbst Raimunds durchklang und in einschmeichelnden Melodien in allen Variationen die einzig dastehende Gemütlichkeit der geliebten Kaiserstadt besang, fand eine jähe Unterbrechung. „Urplötzlich ergoß sich über die Stadt der spezifischen Sorglosigkeit und Gemütlichkeit ein Schwefelregen von infernalischem Witz, eine Sturmflut ätzender Lauge brauste heran, ein Wirbelwind dialektischer Bravouraden erfaßte sie, ein glühender Lavastrom von unbarmherzigen Kontroversen und teuflischen Einfällen wälzte sich verheerend über den kürzlich kunstvoll angelegten und mühselig gepflegten Blumengarten sinnigster Empfindung und romantischer Träumereien, ein Hagelwetter von verblüffenden Gedanken und pessimistischer Logik prasselte auf sie nieder, und das aus seinem Taumel leichtester Anregung und Vergnügung aufgescheuchte Wien riß Augen und Ohren auf und — lachte zu der überraschenden Wendung, ja es jubelte laut. Und der Mephisto des Volksstücks, der literarische Abgesandte der Hölle, wie ein frommgläubiges Poetchen ihn nennen könnte, schmunzelte sardonisch und rieb sich boshaft zufrieden die Hände[27]."

[26] Schlögl S. 141. — [27] Nestroys Werke, herausgeg. von Otto Rommel, Berlin, S. XII.

Und dieser Mephisto war Johann Nestroy (1801—1862), für uns von ebenso großer Bedeutung als Dichter wie als Schauspieler.

Nestroys erste Stücke verschwanden sehr schnell von der Bühne. Mehr Erfolg hatte er mit „Dreißig Jahre aus dem Leben eines Spielers", einem volkstümlichen Zauber- und Besserungsstück, mit einer wirkungsvollen Thaddädlrolle des Verfassers. Aber auch diese Posse konnte sich nicht dauernd erhalten; auch von den vierzehn Stücken seiner ersten Schaffensperiode von 1832—1834 faßten nur einige wenige festen Fuß. So der nach Louis Angelys „Klatschereien" gearbeitete Einakter „Tritschtratsch", in dem Nestroy als der schwatzhafte Tabakskrämer Sebastian Tratschmiedl Sensation erregte. Nestroy hatte noch nicht ganz seine Sonderart entdeckt und schwankte zwischen der auf eine fast fünfzigjährige Tradition zurückblickenden Posse und der werdenden realistischen Komödie. Aus der erstgenannten nimmt er den ganzen Apparat der Kasperliaden, das Zauberwesen, Götter und Feen, aus der letztgenannten schon die Volkstypen echt Nestroyschen Gepräges vorweg. Da brachte im April 1833 die Zauberposse „Der böse Geist Lumpazivagabundus oder das liederliche Kleeblatt" nach anfänglich kühler Aufnahme den ersten großen Erfolg.

Was Nestroy aus der Weißpflogschen Novelle „Das große Los" gemacht hat, darf ich als bekannt voraussetzen. Unverstaubt und unveraltet wirkt der „Lumpazi" jetzt wie ehedem, auch wenn nicht Männer wie Kainz oder Girardi ihre reife Kunst in den Dienst Nestroys stellen. Im Lumpazi erprobte Nestroy zum ersten Male seine große Gestaltungskraft. Die Personen sind Menschen, hart und scharf charakterisiert, nicht Puppen, denen ihr Herr seine Stimme leiht. Sie lachen und weinen, und das Publikum lacht und weint mit ihnen.

Der Erfolg des „Lumpazi" bewog Nestroy, eine Fortsetzung zu schreiben, „Die Familien Zwirn, Knieriem und

Johann Nestroy
Nach der Lithographie von J. Kriehuber

Leim oder der Weltuntergangstag". Sie fiel verdienter Vergessenheit anheim.

Neue Lorberen holte sich Nestroy auf seiner wie eigens für ihn geschaffenen Domäne, der Parodie.

Parodien und Travestien gehörten von jeher zum festen Bestand des Wiener Volkstheaters. Alle geistigen Strömungen, die die Zeit bewegten, wie die Empfindsamkeit und das Werthertum, dann alle ernsten Dramen, das Ritterstück, die Schicksalstragödie, die Oper, wurden von den Parodisten aufgegriffen. Sie hatten leichtes Spiel. „Mittel der Parodie ist seit Joachim Perinet fast immer Versetzung in das Wiener Milieu und Umwandlung der hochgestimmten Denkweise in gemein menschliche, allzu menschliche[28]."

Goedeke gibt diesen Parodien das Zeugnis, daß die ernsten Originale unter den Händen der Wiener Volksdichter oft „ein heiteres, jenem ernsten nicht unebenbürtiges Leben" gewannen. Bäuerles „Aline", Meisls „Lustiger Fritz" und viele andere sind Beweise dafür. Sie lebten noch, da von den Originalen niemand mehr wußte.

Von diesen gemütlichen Parodien seiner Vorgänger, zu denen noch Nestroys „Nagerl und Handschuh" und „Der Zauberer Sulphurelektromagnetikophosphoratus" gehörten, heben sich die eigentlichen Parodien des „Wiener Aristophanes" scharf ab. Sie sind immer Kritiken, oft vernichtende.

So wenn er in „Zampa, der Tagdieb, oder Die Braut von Gips" nach Herolds Oper „Zampa, oder die Marmorbraut" Szene für Szene jede Übertreibung, jede Effekthascherei des Originals bis ins Unendliche steigert, jede Romantik ausmerzt und das Schauerliche ins Groteske wandelt.

In „Robert der Teuxel" ist die Handlung bereits nach Wien verlegt. Sie ist nach Rommels Urteil die Meisterparodie aus Nestroys erster Epoche. Ein Witzfeuerwerk, wie es Nestroy im „Robert der Teuxel" abbrannte, war

[28] Rommel, S. XXXII.

bis dahin selbst im lustigen Wien unerhört gewesen. Es mußte den Zuschauern, die Meyerbeers Oper besser kannten als das Publikum unserer Zeit, Lachkrämpfe verursachen. Otto Rommel gibt in seiner schönen Nestroy-Ausgabe einen detaillierten Auszug dieser Parodie, auf die ich verweise[29].

Womöglich noch ätzender als in den ebengenannten Parodien war die Verspottung von Holteis Rührdrama „Lorbeerbaum und Bettelstab".

Sehr interessant ist darin Nestroys Selbstcharakteristik, die er der Holteischen Auffassung des Dichterberufes entgegenhält. Nestroys Poet ist ein Wiener Volksdichter, der nicht nach dem Lorbeer strebt. „Wollen Sie mich foppen? Oder halten Sie mich wirklich für so dumm? Bis zum Lorbeer versteig ich mich nicht. G'fallen sollen meine Sachen, unterhalten, lachen sollen d' Leut, und mir soll die G'schicht a Geld tragen, daß ich auch lach', das ist der ganze Zweck. G'spassige Sachen schreiben und damit nach dem Lorbeer trachten wollen, ist grad so, als wenn einer ein'n Zwetschgenkrampus macht und gibt sich für einen Rivalen von Canova aus." Der Dichter Leicht geht auch nicht am Idealismus zugrunde wie Holteis Heinrich, sondern wird Volkssänger, Harfenist, wie der liebe Augustin anno 1683 einer gewesen.

An diese glänzende Parodie schlossen sich zunächst die Travestien von Flotows „Martha" und Wagners „Tannhäuser." Als vor einigen Jahren im Berliner Centraltheater die „Tannhäuser-Parodie" mit Rudolf Ander als Landgraf Purzel gegeben wurde, da merkte man noch nichts von Runzeln, da erschien jeder Witz, jeder Hieb so frisch und kräftig wie damals in Wien, als der Verfasser selbst noch den Purzel verkörpert hatte. Die Tannhäuser-Parodie brachte es damals in Berlin auf eine stattliche Anzahl von Wiederholungen.

Aber die Krone aller Nestroyschen Parodien ist die des Hebbelschen Dramas „Judith und Holofernes". „Sie ist

[29] Seite XXXIV ff.

geradezu ein Musterbeispiel der Parodie, musterhaft in der Ausnutzung aller komischen Elemente des Stoffes, der Aufdeckung aller Schwächen der Behandlung, musterhaft auch in der Zusammenziehung der fünf Akte in einen einzigen, denn eine Parodie muß kurz sein, soll ihr der Atem nicht ausgehen[30].

Mit diesem Stück ist Nestroy zum Klassiker der deutschen Parodie geworden. „In dieser Parodie", erklärt Ludwig Speidel[31], „steht Nestroy zwar nicht der Kunst und dem Schönheitssinn, aber dem sicheren Treff nach auf gleicher Höhe mit den genialsten Komödiendichtern. Aristophanes hat den Euripides nicht bitterer gezüchtigt, Molière die Preziösen nicht schärfer gehechelt, als Nestroy der Hebbelschen Gestalt des Holofernes zugesetzt hat." Der Hanswurst Holofernes ist hier zum Überhanswurst geworden, der nicht nur Lazzi macht, sondern auch ehrlich kritisiert, indem er mit Witzpfeilen die Achillesferse des Gegners trifft.

Als eine Parodie ist auch Nestroys „Freiheit in Krähwinkel" anzusprechen, eine Satire auf die Volkserhebung im Jahre 1848.

Mit Kotzebues vielgespieltem, auf Picards „Petite ville" zurückgehendem Lustspiel, „Die deutschen Kleinstädter" (1803) und seiner Kette von Nachahmungen hat „Die Freiheit" nur den Namen gemein, wenn auch schon vor Nestroy die Krähwinkeliaden als ein Gefäß für scharfe, das politische Gebiet streifende Satire erscheinen. Schon der zahme und loyale Bäuerle, der sogar vor der Hof-Feuerspritze seinen Hut in tiefster Devotion schwenkte, gebraucht in seiner „Falschen Primadonna in Krähwinkel" (1818) verhältnismäßig freie Worte, die natürlich vom Zensor beseitigt worden waren. Nestroy hatte 1848, mitten im Revolutionstrubel, freie Hand und ließ seiner Laune die Zügel schießen. Das ganze Sturmjahr 1848 zog über die Bühne und entfesselte einen Beifallsorkan, gegen den sich die kleinen Geister mit

[30] Rommel, II. Bd., S. 9. — [31] Wiener Stammbuch, Wien 1898, S. 145 ff.

dem großen Maul, wie z. B. der platte und fade Kalauerfabrikant M. G. Saphir, vergeblich stemmten, wie ja immer gegen geistige Überlegenheit mit Gift und Geifer vorgegangen wird.

Den großen Erfolg, den manche der Stücke Nestroys erzielten, hatten sie dem Darsteller Nestroy zu danken. Denn viele, vom Augenblick geboren, auf Bestellung in unglaublicher Schnelligkeit auf das Papier geworfen, wurden nur durch die Schauspielkunst Nestroys und seines Kollegen Wenzel Scholz genießbar.

Wie Nestroy als Schauspieler war, das faßt ein Zeitgenosse dahin zusammen:

„Erst durch Beobachtung und Erfahrung gelangte Nestroy dahin, aus seiner widerstrebenden Persönlichkeit Kapital zu schlagen und grade die Hindernisse, die sich in ihm selbst entgegenstellten, zuletzt in ebenso viele neue wirksame Hilfsmittel zu verwandeln. Durch seine lange Gestalt, die er nach Belieben bald verlängerte, bald einknickte, durch seine schlotternden Bewegungen und mittelst frappanter Wechsel zwischen Schwerfälligkeit und Agilität, überraschte und elektrisierte er sein Publikum. Großen Vorteil zog er aus seiner eminenten Zungenfertigkeit, und in Rollen seiner eigenen Stücke überschüttete er den Hörer gleichzeitig mit einem Schwall von Worten und mit einem Feuerregen glänzender Einfälle. Aber beinahe beredter noch als seine Dialektik war sein stummes Spiel, mit welchem er alle Voraussetzungen des Zensors durchkreuzte. Durch ein Aufzucken der Stirne und der Augenbrauen, verbunden mit einem Niederzucken der Oberlippe und des Kinns — ein Mienenspiel das sich nicht schildern läßt — gab er seiner Rolle einen Zusatz von allerhand Gedankenstrichen, aus welchem sich noch ganz anderes heraushören ließ, als was wirklich gesprochen wurde, und da, wo die Darsteller der einstigen italienischen Kunstkomödie mit Worten improvisiert hatten, improvisierte er noch weit drastischer durch — Schweigen[32]."

[32] Rommel, S. XXXIL ff.

Johann Nestroy
als Sansquartier

Dieses Improvisationstalent, nicht die Lust, sondern der Drang zum Extemporieren, diese Welle echten Hanswurstblutes in Nestroy, brachte ihn gar oft in Zwistigkeiten mit der hohen, mehr als tyrannischen Polizeibehörde des finsteren, absolutistischen Capuas der Geister.

Aber auch einen großen Teil seines Schauspielerruhmes hatte er seiner allzeit paraten Schlagfertigkeit zu danken. In einem Stücke hatte er mit einem lebenden Esel aufzutreten. Er irrte sich scheinbar und sprach das Grautier mit dem Namen eines der ärgstgehaßten Polizeigewaltigen an. Ein Strafmandat wegen Extemporierens war die Folge. Am nächsten Abend. Alles horcht gespannt, was Nestroy heute improvisieren wird. Er schweigt. Da stellen sich plötzlich bei seinem Esel Verdauungserscheinungen ein. Nestroy tritt tiefernst bis an die Rampe vor und sagt ruhig auf den Esel deutend: „Hat extemporiert, zahlt fünf Gulden!"

Nestroy-Knieriem und Scholz-Leim legten sich im sechsten Auftritt des Lumpazivagabundus auf das Stroh, in dem schon Direktor Carl-Zwirn entschlafen war. „Drah di um, Leim, du stinkst aus dem Maul", sagte Knieriem zu Leim. Aber das, was er für den Mund gehalten hatte, war ein ganz anderer Körperteil. Scholz-Leim lag verkehrt auf dem Stroh.

In der Burleske „Zwölf Mädchen in Uniform" hatte Nestroy seinen ersten großen Erfolg als Komiker, ebenso durch sein Spiel und seine Bernardon-Maske wie durch seine Improvisationen.

Er hatte in dem Stücke in einem Buche zu lesen. Nestroy wählte sich dazu Werke, von denen man gerade sprach, las aus ihnen Stellen vor und begleitete diese durch allerlei satirische Glossen. „Die Jungfrau von Orleans" mußte sich z. B. die bissigen Bemerkungen gefallen lassen:

„Spricht: Jetzt, das ist eigentlich keine Komödie, sondern mehr dramatische Fabel. — Na ja — man weiß halt nix G'wiss's — und jetzt kommt auch nix mehr auf — es is schon z' lang her — und die Nachbarschaft is schon alle tot.

Liest: König (zu Johanna): Mein sei die Sorge, Dich einem edlen Gatten zu vermählen.

Spricht: Kurios, dieser König will partout eine verheiratete Jungfrau von Orleans haben — na, das is halt so eine fixe Idee von ihm.

Liest: Agnes Sorel: Laß uns weiblich erst das Weibliche bedenken.

Spricht: Jetzt, das nennt sie was Weibliches, wenn's ihr ein' Mann auffidisputieren — ah, das ist nicht schlecht.

Liest: Johanna: Die reine Jungfrau nur kann es vollbringen, keinem Manne kann ich Gattin sein.

Spricht: O du Teufi, du — aber da mirkt man den Fanatismus des Alterthums — das nimmt man jetzt nicht mehr so genau.

Liest: Johanna: Die Stirne meines königlichen Herrn ist noch nicht gekrönt.

Spricht: Ja das beweist, daß die Agnes Sorel eine ganz honette Person ist. — Ich bin nur neugierig, was das noch für ein Ende nimmt mit dieser d'Arkischen Jeannett'. (Blättert einige Male um.)

Liest dann weiter: Lionel.

Spricht: Aha, is schon da — derjenige welcher — Lionel — das is eigentlich englisch und heißt auf deutsch: Leahnl.

Liest: Nicht beide verlassen wir lebendig den Platz!

Spricht: Aha! — geht scharf d'rein, der edle Brite.

Liest: Johanna: Fliehe.

Lionel: Ha!

Johanna (mit abgewandtem Gesicht): Weh' mir!

Spricht: Aber g'rad die nämlichen Spomponaden wie heutzutag haben's schon g'habt — anno dazumal — wie noch der Aberglaube im Schwung war.

Liest: Dunois.

Spricht: Aha, da kommt schon der Viersitzige — will ich sagen der Batar von Orleans.

Liest: Was ist der Jungfrau? sie erbleicht — sie sinkt!

Spricht (aufstehend): Aber hab' ich mir 's nicht gleich denkt — so viele Engländer und eine einschüchtige Jungfrau — die G'schicht muß ja ein traurigen Ausgang nehmen. (Geht ab.)" [88]

Dem Dichter Nestroy war nur der halbe Erfolg beschieden, wenn nicht eine der Hauptrollen in den Händen Wenzel Scholz' lag.

Scholz kam 1826, drei Jahre vor Nestroy, nach Wien, dem er bis zu seinem Tode treu blieb. Er und Nestroy waren zeitlebens die beiden komischen Dioskuren von Wien, die keine Rivalität entzweite, kein Kulissenhader trennte. Der Nervosität Nestroys stand die natürliche Komik von Wenzl Scholz gegenüber, der Wort und Geste nicht nötig hatte, um Lachstürme zu entfesseln. „Der Mensch hat eine unaussprechliche Kraft! Er kann die fadesten Sachen drei- und viermal wiederholen — sie werden nie langweilig, im Gegenteil, er trägt einen und denselben Einfall oder eine Bemerkung so verschieden in seinen Tonarten vor, daß die Lachlust immer gesteigert wird", schrieb ein Kunstgenosse, der Wiener Hofschauspieler K. L. Costenoble, über ihn.

Für Scholz verfaßte Nestroy die tölpelhaften Bedienten, die Moralpredigten halten, alle Mädchen in sich verliebt glauben und überall gründlich abblitzen. Der Melchior in „Einen Jux will er sich machen" war eine jener Rollen, die Nestroy seinem Freunde auf den Leib schrieb. In diesem Genre, das Jahrzehnte nach ihm noch seinen Namen trug, war und blieb er unerreicht, bis sich in Josef Matras ein ebenbürtiger Nachfolger fand. Auf derselben Leopoldstädter Bühne, auf der Scholz gewirkt, stand auch Matras, klein, kugelrund, von bezwingender Komik wie sein Vorgänger, und in der Glanzrolle von Scholz, als Melchior im „Jux", ereilte ihn sein Geschick. Er wurde auf offener Szene wahnsinnig. Der große Komiker, der als Volkssänger bei Johann Fürst im Prater begonnen und unter

[88] Aus Nestroy (von L. Rosner) Wien 1885, 4. Aufl., S. 54 ff.

den Direktoren Ascher, Jauner und Tewele der echt Wiener Komik in jeder neuen Rolle zum Siege verholfen hatte, der urwüchsigste des weltbekannten Komikertrios Wilhelm Knaack, Carl Blasl und Matras, brach vor den Augen des Publikums zusammen. Armer Bajazzo!

Ich war an jenem Abend im Theater.

Doch wieder zu Scholz.

Außer ihm gehörte noch der drollige Friedrich Hopp und der trockene Alois Grois zu dem Ensemble, in dem auch der quecksilberne Direktor Carl seinen Mann stellte.

Scholz war der erste, der aus diesem Künstlerkreise wegstarb, die andern folgten bald, und damit war die Aera Nestroy zu Ende. Carl war schon früher (1854) dahingegangen. Nach ihm übernahm Nestroy die Direktion, ihm folgte wieder der glänzende Komiker Karl Treumann. Unter Treumann, im Carltheater wie in dem 1863 abgebrannten Treumanntheater, herrschte die Offenbachiade, mit der reizenden Soubrette Anna Grobecker. Doch auch Nestroy war schon als Jupiter und als Prinz von Arkadien im „Orpheus in der Unterwelt" der neuen Zeitströmung gefolgt.

Talente nicht ersten Ranges, aber immerhin weit über den Durchschnitt, schlossen sich als Satelliten der Sonne Nestroy an. Der begabte Friedrich Kaiser, Anton Langer, der der Gallmeyer Glanzrollen wie „Die Pfarrersköchin" schrieb, Karl Elmar, Alois Berla, der pudelnärrische Friedrich Hopp, Julius Findeisen, Leopold Feldmann, Karl Haffner, der lustige Bittner, Carl Costa, Grandjean, O. F. Berg u. a. hatten alle mehr oder minderen Erfolg mit ihren gut durchdachten Possen voll netter oder doch erträglicher Witze, und eine Korona von tüchtigen Darstellern focht und siegte unter ihren Fahnen. Ich nenne nur als die bedeutendsten: Karl Rott, Karl Treumann, Karl Friese, den Vater der immer lustigen Josefine Dora vom Berliner Theater, die als Kind auf Gastspielreisen die Gallmeyer parodierte, Albin Swoboda, den eleganten Paris, den un-

Auf einem Pariser Opernball während des zweiten Kaiserreiches
Zeichnung von Marcelin

Die Wiener Komikergarde im letzten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts
Originalzeichnung von Theod. Zache auf dem Programm der Wiener Internat. Ausstellung für Musik- und Theaterwesen 1892
Von links nach rechts: v. Buckowicz, Gottsleben, Temele, Girardi, Friese, Baumeister, Blasl, Matras, Knaack, Meixner

Ludwig Gottsleben
der letzte Wiener Hanswurst

verwüstlichen Carl Blasl, Wilhelm Knaack, Josef Matras, den später so berühmten Anzengruber-Spieler Martinelli, Grois, Grün, Röhrich. Dazu die Damen Schiller, Marie Geistinger, Gallmeyer, Frau Mellin, Frau Herzog und den dicken Ludwig Gottsleben.

Gottsleben war der allerletzte Wiener Hanswurst, den er auch in der Wiener Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen im Jahre 1892 einen ganzen Sommer hindurch verkörperte, assistiert von Kräuser, dessen virtuose Nachahmung des tschechisch-wienerischen Dialektes bis jetzt unerreicht ist, und des fidelen delli Zotti. Die asthmatische Sprechweise Gottslebens, die in den Fettpolstern des schwammigen Antlitzes kaum sichtbaren Augen, der breite, sinnliche Mund, das spitze Bäuchlein, das auf zu kurz geratenen Beinen ruhte, machten ein Ensemble von unwiderstehlicher Komik aus. Gottsleben war keine allererste Nummer als Künstler, aber ein Groteskkomiker von Natur, der der Kunst entraten konnte, um komisch zu wirken.

Was jene Koryphäen leisteten, ist jetzt nach mehr als einem Menschenalter noch in aller Erinnerung und wurde auch nicht durch die neueren Stars, die vergötterten Wiener Lieblinge Felix Schweighofer (1842—1912) und Alexander Girardi (geb. 1850) verdunkelt, auf deren Schultern die Hauptlast bei den klassischen Wiener Operetten von Johann Strauß, Carl Millöcker und Franz von Suppée ruhte. Die Allerneuesten haben an Stelle des echten Humors und der grotesken Komik, wie sie noch der Szupan im „Zigeunerbaron", der Enterich im „Bettelstudent", der Kantschukoff in der „Fatinitza" entfalteten, den sinnlosen Tanz gesetzt. Die Operette und die Posse sind fein geworden. Die erste ist heute im günstigsten Fall ein musikalisches Lustspiel, die letzte ein Trikot- und Ausstattungsstück. Heute lächelt man höchstens vornehm, wo man sich einst vor Lachen wälzte.

Eine kurze Zeit rivalisierte das Theater in der Josefstadt mit der Leopoldstädter Bühne, um dann in einen

Dauerschlaf zu sinken, aus dem es erst durch Josef Jarno und seine Gattin Hansi Niese erweckt wurde. Die Niese ist eines der größten Soubrettentalente, das Wien je gehabt. Sie spielt auf derselben Bühne, auf der einst eine andere Wiener Soubrette die ersten Talentproben abgelegt hatte: Josefine Gallmeyer. Die Gallmeyer, die Eduard von Bauernfeld das größte theatralische Genie Wiens genannt hat[34], der Urtypus einer Wienerin, war in Leipzig geboren. Mit ihrem Namen ist die Nachblüte der Wiener Posse anf das innigste verknüpft. Sie war ein Sprühteufel voll unberechenbarer Launen, die einen mißliebigen Kritiker von der Bühne herunter einen Esel nannte, ihre Direktoren ohrfeigte, dann wieder gutherzig bis zur Verschwendung. Auf der Bühne nahm sie wie Nestroy durch einen Blick, durch eine Geste, durch ein tollkühnes Extemporé das kühlste Publikum blitzartig gefangen. Wenn sie auf den Brettern stand, war sie Alleinherrscherin, und geniale Künstler wie ihre Kollegen Knaack, Blasl, Matras und der geistreiche Franz Tewele traten weit zurück gegen die Macht ihrer Persönlichkeit, die selbst dem größten „Schmarrn" Leben verlieh. Erst als sie nicht mehr war, sahen die Kritiker und Kritikaster ein, was die Gallmeyer gewesen, und daß Unersetzliches mit ihr dahingegangen sei. Die arme Pepi, die so vieles angestellt, aber auch bitter dafür gebüßt, war gerächt.

* * *

Auch für Berlin sind die Zeiten der wirklichen Burleske vielleicht für immer vorüber. Figuren, wie Friedrich Beckmann (1803—1866) eine in seinem Eckensteher Nante im ersten Viertel des vorigen Jahrhunderts verkörperte, sind jetzt kaum mehr auf der Volksbühne möglich, und doch war dies eine Lokaltype, die den Wiener Staberl an Lebenswahrheit übertraf. Über 20 Jahre gehörte der urberlinerische Beckmann als erster Komiker dem Wiener Burgtheater an, wie später sein Landsmann Theodor Reusche,

[34] Max Waldstein, Aus Wiens lustiger Theaterzeit, Berlin 1885, S. 148.

Josephine Gallmeyer
in ihrer Glanzzeit in Offenbachs „Prinzessin von Trapezunt“

der jedoch in Wien nicht so festen Fuß zu fassen vermochte, wie vor ihm Beckmann.

Auf dem Königstädtischen Theater, mit Schmecke und Plock als Partnern, erlebte Beckmann Triumphe über Triumphe als Nante, der zur stehenden Figur wurde und eine ganze Literatur hervorbrachte, die Meister wie Theodor Hosemann und Ludwig Löffler illustrierten.

Der Ton, auf den Nante gestimmt war, mögen einige Strophen eines seiner Auftrittslieder zeigen, die 1823 als das Allerhöchste der Komik galten:

Det beste Leben hab' ick doch,
Ick kann mir nich beklagen,
Pfeift och der Wind durch's Ermelloch,
Det will ick schon verdragen.
Det Morgens, wenn mir hungern duht,
Eß ich 'ne Butterstulle;
Dazu schmeckt mich der Kümmel jut
Aus meine volle Pulle. (Trinkt.)

Ein Eckensteher führt auf Ehr'
Det allerschönste Leben,
Man friert anjetzt zwar manchmal sehr,
Doch bald is det zu heben.
Von außen hau ick mit de Faust
Mir in de Seit' und Rücken,
Und wenn en Schneegestöber saust,
Muß Kümmel mir erquicken. (Trinkt.)

Ick seh' manchmal, wenn große Herrn
Hinein ins Wirtshaus gehen,
Da steh ick denn so still von fern,
Duh uf den Kümmel sehen
Un denk bei mir, 's is ganz ejal,
Ob Wein, ob Schnaps im Glase,
Von beeden kriegt man allemal
Doch ene rote Nase. (Trinkt). — — —

Derartige Harmlosigkeiten, die nur durch die groteske Aufmachung des Vortragenden grotesk wirkten, hielten bis zum Revolutionsjahr vor. Allerdings hatten schon vordem vereinzelte Wiener Possen den Weg nach Berlin gefunden und entweder in Berliner Lokalisierung oder in der Originalfassung die Berliner erfreut. Berlin konnte damals Wien noch nichts Ebenbürtiges gegenüberstellen. Louis Angely (1787 bis 1830), der manchen guten Einfall und deshalb auch manchen Schuß ins Schwarze zu verzeichnen hatte, war schließlich zum Handwerker geworden, der gewerbsmäßig Possen und Lustspiele zusammenleimte. Den Zeitraum von Angely bis zu Kalisch kann ich überspringen. Er zeigt einen Sumpf, auf dem viele bunte, aber übel riechende Blümlein emporwuchsen. Die Komik war mit ansteckend wirkender Laszivität und einem gut Teil Langeweile durchsetzt. Erst David Kalisch zerstreute durch echt norddeutschen, oft sehr scharfen Witz die Miasmen und brachte gute Hausmannskost, manches Mal stark gepfeffert, aber immer noch genießbar, auf die Berliner Tafel. Die feinere und groteske Komik seiner vielen Possen und Burlesken war oft mit Sentimentalität durchschossen, die aber gerade das Leben dieser sonst kerngesunden Stücke verlängerte. „Dr. Peschke", „Berlin wie es weint und lacht", „Hunderttausend Taler", „Der Aktienbudiker", „Der gebildete Hausknecht", „Berlin bei Nacht" verfehlen auch jetzt noch niemals ihre Wirkung auf der Berliner Volksbühne, und sie waren Schlager, als Kräfte wie Anna Schramm, Wollrabe, Stoll, Karl Helmerding, Theodor Reusche, August Neumann, Ernestine Wegener, Georg Engels, Guthery und Meißner die Träger der Hauptrollen waren, nicht zu vergessen den sarkastischen Emil Thomas, das Prototyp des Berliner Komikers.

Ebenso fleißig, aber auch ungleich weniger originell und erfindungsreich als Kalisch waren Hermann Salingré (1833 bis 1879), Emil Pohl, August Weirauch, Eduard Jacobson, Benno Jacobson und der Dresdener Schauspieler Gustav

Louis Schneider als Bertram in Raeders „Robert und Bertram“
Th. Hosemann 1841

Räder, dessen lustige Zauberposse „Robert und Bertram“ noch nichts von ihrer Zugkraft eingebüßt hat. Der vielgewandte Louis Schneider († 1878), Schauspieler, Historiker, Romanschriftsteller, Vorleser König Wilhelms kreierte am Berliner Hoftheater den Bertram.

Der Schuß Spottsucht und Schärfe im norddeutschen, spezifisch Berliner Witz neigte noch mehr zur Parodie und Travestie als der gemütlichere Wiener Hamur. Deshalb schossen auf deutschem Boden wie in Wien diese Spott- und Scheltdichtungen üppig empor.

Bereits während der Zeit des Klassizismus verspritzten kleine Geister ihr Gift über die eigene Impotenz an die Gewaltigen. Es genügt flüchtig zu streifen, daß ein Julius von Voß und Rotter die „Jungfrau von Orleans“, ein Ungenannter den „Nathan“, ein anderer den „Faust“ lächerlich zu machen versuchten. August von Platens „Verhängnisvolle Gabel“ richtet sich vornehmlich gegen Müllners „Schuld“, traf aber auch mit scharfem Hieb die Gesamterscheinung des Schicksalsdramas mit seinen unmöglichen Schauerlichkeiten. Kotzebues Modedramen, am meisten „Menschenhaß und Reue“, wurden in Wien und Berlin durchgehechelt, ebenso verfiel Kotzebues berufenste Nachfolgerin, die Birch-Pfeiffer, mit allen ihren großen, nach Romanen zusammengebastelten Dramen der verdienten Travestierung, die zum Teil besser war als die öden Blaustrumpfeleien. Die Gallmeyer parodierte in der „Eleganten Tini“ die „erste Tragödin der ersten deutschen Schaubühne“, Charlotte Wolter, als Titelheldin in Mauthners „Eglantine“ und versetzte der Sarah Bernhard und ihren Mätzchen in einer Kameliendame-Parodie kräftige Nasenstüber. Ein Parodietheater bestand bis vor wenigen Jahren in Berlin. Die zum Teil recht witzigen Stücke wurden aber von unzulänglichen Kräften in einem Lokal niederen Ranges aufgeführt und fanden deshalb nur kurze Zeit ihr Publikum.

Nur kurz berühren will ich hier den berühmten und berüchtigten „Geschundenen Raubritter“ von Friedrich

Gerstäcker[35], den der alte Schauspielprinzipal Magnus in Dresden oft vier- und mehrmals an einem Tage zur Aufführung brachte. Das Stück scheint leider nicht gedruckt worden und so der Nachwelt verloren gegangen zu sein.

Seitdem das Berliner Metropol-Theater die großen Revuen nach Pariser und Londoner Muster pflegt, werden in ihnen nicht nur die markantesten Ereignisse des Jahres, sondern auch die bedeutendsten Theatererfolge in meist sehr geistreicher Weise parodiert. Julius Freund (geboren 1862 in Breslau), der Dichter dieser mit verschwenderischer Pracht ausgestatteten Stücke, schreibt seinen Darstellern beiderlei Geschlechts die Rollen auf den Leib. Sie sind meist das einzige, womit die darin auftretenden Damen bekleidet sind. Die ersten komischen Kräfte dieser Bühne sind der geniale Charakterkomiker Josef Giampietro und der tolpatschige Guido Thielscher. Den burlesken Henry Bender, durch viele Jahre eine der Stützen des Metropol-Ensembles, hat der junge Wiener Artur Gutmann ersetzt.

Der kleine Guido Thielscher ist einer der populärsten Komiker Berlins. Seine Beliebtheit rührt von seinem Wirken bei Adolf Ernst her, wo er der Mittelpunkt der von Ernst in Berlin eingeführten Possen war, vielbildrigen Stücken mit Gesang und Tanz. Der gänzliche Mangel jeder vernünftigen Handlung wurde durch sehr hübsche und sehr stark dekolletierte Mädchen in Trikots ersetzt. Heute pflegen das Thalia- und das Berliner Theater dieses Genre. Hier verhilft ihm der noch sehr junge, mit kräftigen Strichen gestaltende und zwingend komische Urberliner Arnold Rieck, dort der Wiener Karl Sabo, gleich tüchtig als Sänger, Schauspieler, Tänzer und Geiger und der besonders in Dialektrollen hervorragende Karl Meinhardt zu nachhaltigem Erfolg.

Die deutsche drastische Operette, deren Geburtsort und Stätte höchster Triumphe Wien war, hat ihren bedeutendsten Groteskkomiker, Max Pallenberg, an Berlin abgegeben.

[35] Herbert König in der Gartenlaube, 1872, S. 421.

Max Pallenberg

Karl Helmerding in „Ein gebildeter Hausknecht“ von Kalisch

Pallenberg ist wohl die eigenartigste Komiker-Individualität der Gegenwart. Ein Original durch und durch, eine Persönlichkeit, die zum Lachen zwingt, auch wenn man sich mit Händen und Füßen dagegen stemmt und mit der Art ihrer Komik nicht einverstanden ist. Pallenberg entwaffnet jeden Kritiker durch das Groteske seiner Erscheinung, durch die Art seines Vortrages, die kein Vorbild hat, sondern den eigenen Eingebungen folgt. Er ist kein komischer Schauspieler, sondern eine zwerchfellerschütternde Persönlichkeit, der man selbst die größte Kulissenreißerei glaubt. Pallenberg ist heute der berufenste deutsche Vertreter der Grotesk-Komik auf der Bühne. Er ist jetzt das, was Konrad Dreher, der übermütige Münchener Darsteller, noch vor wenigen Jahren war.

Niederdeutschland, dem Sterne des Humors wie, um nur einige aus vielen herauszugreifen, Lauremberg, Fritz Reuter, Claus Groth und Justus Brinckmann strahlten, hat auch das seine zur Groteskkomik auf dem Theater beigetragen. An der Waterkant, in Hamburg, erstand der Komiker, dem die plattdeutsche Posse alles verdankte. Mit ihm kam ihre Blüte, nach seinem Scheiden ihr Dahinwelken.

Carl Schultze, die letzte Säule der großen plattdeutschen Schauspielerperiode, starb am 14. Dezember 1812 im Alter von 83 Jahren.

Die Glanzzeit der plattdeutschen Komödie währte von 1860 bis in den Anfang der achtziger Jahre. Sie wurde durch das Dreigestirn Carl Schultze, Lotte Mende und Heinrich Kindler und deren Trabanten Caßmann, Krilling, Mansfeldt, Monhaupt und Schatz bezeichnet.

Anläßlich des Todes von Schultze schrieb das „Hamburger Fremdenblatt“: „Einer der Hervorragendsten war unstreitig selbst unter den Sternen am plattdeutschen Theaterhimmel Carl Schultze, der es wie kein anderer verstanden hat, ein Interpret dieses Idioms zu sein und seinen Zuhörern die Schönheiten, die Kraft und den Humor unseres geliebten Plattdeutsch zu übermitteln. Carl Schultze

gehört mit zu der Literatur, denn das geschriebene Dialektwort bleibt tot, wenn es nicht gesprochen und mit dem eigentümlichen Leben, dem warmen Ton erfüllt wird, den eben nur das Idiom besitzt.

In dem kleinen Theater, das Schultze an der Grenze von Hamburg-Altona gegründet hatte, erwachten all die plattdeutschen Stücke wieder zu neuem Leben, denen das zum Thalia-Theater gewordene frühere Steinstraßen-Theater nun seine Pforten verschlossen hatte. Hier schuf der junge Schultze die hamburgischen Figuren in „Gustav oder der Maskenball", in Davids „Nacht auf Wache", in Volgemanns Volksstücken und in Bärmanns lustigen Lokalpossen. Der erste eigene Schlager der neuen Bühne war Lyfers Parodie auf die Oper „Dinorah".

Das bekannte Schlagwort „Wo kannt angahn!", das aus Schultzes Munde viel belacht wurde, stammt aus dieser Posse. Durch „Dinorah" war die Schultzesche Bühne mit einem Schlage modern geworden. Es gehörte zum guten Tone, „Dinorah" gesehen zu haben. Und so blieb es für die Folge. Im Mittelpunkt dieses Erfolges aber stand Carl Schultze, der in allen Stücken die Hauptrolle spielte, so namentlich den Klas Melkmann, bald darauf (1862) den „Deubel" in Louis Schöbels „Faust und Margarethe", einer Parodie auf Gounods Oper. Daneben wurden andere Possen aufgeführt, wie Krügers „Ein alter Seemann", Volgemanns „Leiden und Freuden eines Hülfsmannes", „Der letzte Schilling Torsperre", und endlich „Vor und nach der Gewerbefreiheit", alles Stücke, die Themen berührten, die damals in Hamburg en vogue waren. „Trotz mangelhafter Form und Konzeption", urteilt Karl Theodor Gaedertz, „traf die frische Ursprünglichkeit des plattdeutschen Mutterwitzes auch hier die Achillesferse des zu parodierenden Tonwerks mit vielem Geschick." Ein Jahr darauf, am 24. Mai 1863, ließ Schöbel „Die Rose von Schwerin", Parodie der Oper „Die Rose von Erin" folgen. Dann kamen Volgemanns „Hamburger Spiegelbilder" und

dessen in Gemeinschaft mit Wilkens abgefaßte politische Farce „Wilhelm Keenich“ und „Fritze Fischmarkt“. Das letztere Stück war so populär, daß Jean Müller, der Darsteller des Wilhelm Keenich, von der Hamburger Jugend auf der Straße angerufen wurde: „Willem, Du hest jo Dien Kron nich opp'n Kopp!“ So ging es eine Reihe von Jahren fort. Der letzte große parodistische Erfolg der Carl-Schultze-Bühne kam 1866, es war die „Afrikanerin“ von dem bekannten Märchendichter C. A. Goerner, der damals Schauspieler am Thalia-Theater war.

So hatte Carl Schultze der plattdeutschen Muse eine Heimstätte an seiner Bühne bereitet, und noch manches Jahr wirkte sein Erfolg nach, so daß die Bühne sich über die flaueren Kriegszeiten hinweghelfen konnte und noch eine Nachblüte erlebte, die wohl zu beachten ist. Dichter wie Schreyer und Hirschel, Julius Stinde, Mansfeldt, Ludolf Waldmann, Wilhelm Biel, lieferten Schultze die Stücke, in denen er noch immer die Anziehungskraft war. Auch jüngere Schauspielkräfte standen ihm zur Seite, so besonders Ottilie Eckermann, Wilhelm Biel und Mansfeldt.

Von „Klipp und Klapp“ (1882) bis „Amors Droschke“ (1892) ist ein Dezennium lustigster plattdeutscher Komödie. Aber leider hat Carl Schultze eines nicht verstanden, was so viele bedeutende Künstler durchgesetzt haben. Er hat nicht Schule gemacht! Die eigene, besondere hamburgische Komik hat keiner von denen, die ihm nachgefolgt sind und unter ihm gelernt haben, nachzuahmen vermocht. Und das ist im Interesse der Kunst, die Schultze bis zu seinem Rücktritt vom Bühnenleben vertrat, lebhaft zu bedauern. Hätte er auch nur einen ebenbürtigen Nachfolger gehabt, so wäre der Verfall der plattdeutschen Komödie nicht so schnell eingetreten, wie er tatsächlich erfolgt ist[86].

[86] Arthur Obst im Hamburger Fremdenblatt vom 15. XII. 1912.

„Wenn man mit dem dem Niederländer eigenen Sinn für Beobachtung die Aufmerksamkeit auf die Vorfälle des täglichen Lebens wendete, so lockten die darin bemerkten Torheiten mehr zum Darstellen als zum Erzählen heraus, weil das Komische der Natur plastisch ist. Und so wurde neben dem Abele spel, dem ernsten romanischen Drama, auch die Sotternie, das Lustspiel, die Posse geboren, die meistens eine treue Abspiegelung des Volkslebens und also echt national ist[1]."

Wie überall, so ist auch hier der Anfang des Dramas auf die Misterien zurückzuführen. Bereits im elften Jahrhundert fing die Geistlichkeit an, „Mirakel-spelen" in der Weihnachtszeit darzustellen. Ein Jahrhundert später beteiligten sich schon Laien an diesen Vorstellungen, die nun nicht mehr im Kircheninnern, auf Markt und Platz stattfanden. Die weltlichen Darsteller hießen in den offziellen Berichten „Ghesellen" oder „Ghesellen van den spele". Ob unter diesem Namen die Mitglieder einer Brüderschaft, einer Gilde oder einer Schauspielergesellschaft gemeint sind, ist unentschieden.

Die Bühne auf offener Straße glich vollkommen der in England und Deutschland. Die Abele spelen und Sotternien wurden aber auch vielfach im oberen Stockwerk oder auf dem großen, offenen Boden eines Hauses zur Aufführung gebracht.

Unter den aus alter Zeit erhaltenen Stücken befinden sich auch sechs Possen. Sie stammen aus der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts. In ihnen sind die Sitten der Bürgerschaft verspottet, während in den ernster gehaltenen Abele spelen die Fehler der höheren Stände gegeißelt werden.

Bei der Aufführung folgte gewöhnlich auf das Abele

[1] W. J. A. Jonckbloets Geschichte der niederländischen Literatur. Übersetzt von Wilh. Berg, Leipzig 1870, I. Bd., S. 303.

Albert Blumenreich
als das Feiste Lachen in Maurice Maeterlincks „Blauer Vogel“
im Berliner Deutschen Theater
Hans Böhm phot.

spelen eine der Possen, Klucht genannt. Es ist dies die Abkürzung für sotte Klucht, d. h. die komische Abteilung der Vorstellung[2].

Die sechs vorhandenen Possen: „Die bussenblaser", „Die sotternie van Lippijn", „Die hexe" „Drie daghe here", „Die truwante" und „Rubben" schildern Szenen aus dem untersten Volksleben. Sie sind höchst einfach erfunden, da meistens nur ein einziger Vorfall, eine einzige Torheit auf die Bühne gebracht wird, wobei es sich weder um individuelle Charakterzeichnung noch um die Aufstellung und Lösung einer verwickelten Intrige handelt. Ihr Verdienst liegt nicht in ihrem Inhalt, sondern beschränkt sich ebenso, wie es mit der echten Volksproke — dramatisch vorgetragenen Gedichten — der Fall ist, ganz und gar auf die Lebendigkeit der Darstellung und die Frische des Kolorits, womit die aus dem Leben gegriffenen Zustände geschildert werden. Ich teile den Inhalt des „Rubben" mit, um eine Idee von dem in allen herrschenden Ton zu geben.

Ein Bauer beklagt sich, daß er erst seit drei Monaten verheiratet sei und daß ihm doch schon seine Frau einen Nachkommen geschenkt habe. Als er darüber mit seinem Schwiegervater spricht, rechnet ihm dieser vor, wie er vollkommen unrecht habe, sich zu beunruhigen. Er müsse die drei Monate seiner Freierei rechnen, dann die Nächte seiner Ehe, die wiederum drei Monate ausmachten. Das gibt zusammen neun. Der Narr fühlt sich nun sehr glücklich.

Diese Posse, deren Inhalt in die deutschen Schwankbücher übergegangen oder aus ihnen entnommen ist, hat sich in einer späteren Bearbeitung noch Jahrhunderte lang auf der holländischen Bühne erhalten.

Es kam für die Niederlande die Zeit, in der spanischer Glaubenseifer jedes Lächeln von den Lippen der unter dem Kreuzeszeichen mit Schwert und Feuer verfolgten Holländer scheuchte. Nur das geistliche Drama tauchte

[2] Jongbloet, S. 310.

hier und da auf, mit recht schüchternen Ansätzen zur Komik, die auch hier mit der Person des Teufels verknüpft war.

Sowie der feste Druck nachgelassen und die Fanatiker mit ihren Henkern das Land verlassen, regte sich allüberall die fast erstorbene Lebenslust. Das gewaltsam niedergebeugte Volkstum richtete sich wieder auf, und die Daseinsfreude, nicht überschäumend und laut wie beim impulsiven Südländer, sondern behäbig, wie es dem etwas pedantisch veranlagten Holländer entspricht, betätigte sich durch Gründung von Vereinen, in denen das Nationale scharf betont wurde. Gleich den Meistersinger-Schulen auf deutschem Boden schlossen sich allenthalben in Holland Handwerker und Bürgersleute zusammen, um die Dichtung zu pflegen und zum Ruhme des Vaterlandes und zum eigenen zu singen und zu sagen.

Jede Stadt, fast jedes Dorf hatte eine solche „gilde van Rethorijcke", deren Mitglieder sich einerseits als Schützen im Gebrauch der Waffen übten, dann die Schützenfeste und sonstige Gelegenheiten benutzten, um Tragödien, Komödien, Esbattements, Balladen, Lieder und Refrains zu dichten und aufzuführen. Die Mitglieder dieser Gilden wurden „Rederijkers" genannt.

Einzelne dieser „Kammern von Rhetorica" ließen bald das Schlepptau der Schützengilden fahren und veranstalteten nur literarische Feste in ihrem Wohnort und den Nachbarstädten. Häufig fand sich zu einer solchen Tagung eine beträchtliche Anzahl von Kammern selbst aus entfernten Gegenden zusammen, um ein „Landjuweel", dies der Name solcher Bundestage, abzuhalten.

Bei den Auf- und Umzügen an solchen Festen fehlte der Narr niemals. Wie sein französischer Kollege hieß er „Sot" oder „Zot". Er hatte nicht selten einen Teil des Programms bei den Aufführungen zu bestreiten.

Bei einem Landjuweel in Amsterdam hatte der Zot der Violieren alle anderen Narren auf die Bühne oder in das

Spielhaus einzuladen, um zu erproben, wer den Preis im Trinken davontragen würde. Dabei führten die Narren dann ihre Possen auf.

Die Rederijker selbst stellten Singspiele, Possen, Balladen und Refrains dar.

Die „Comedien ofte esbattementen" sind die fidelen Nachfolger der alten Possen des vierzehnten Jahrhunderts, von denen sie weder in Analogie noch in Tendenz abweichen.

„Man führte noch immer Bilder aus dem Volksleben auf. Sie sind sämtlich ohne viel Verwicklung verfaßt, eigentlich nur dramatisierte Sproken, in denen Mißbräuche und Mängel in naiver Unverhülltheit ans Licht gezogen, aber eben dadurch scharf hergenommen werden. Sie mögen deshalb wohl oft von sehr zügellosem Inhalt und unzarter Behandlung sein, aber man erhält auch bei ihnen den Eindruck, daß nicht Erregung der Leidenschaft, sondern Sittengeißelung, also Besserung das Ziel der Dichter war[3]."

Die meisten dieser Possen sind verloren gegangen und die Namen der Verfasser vergessen.

Zu den wenigen, die bekannt blieben, zählt Kornelius Everaert aus Brügge. Er schrieb von 1509 an Esbattementen und Aafelspelen (Tischspiele), die bei Gastmählern zwischen den einzelnen Gängen aufgeführt wurden. Ungefähr dreißig von ihnen haben sich handschriftlich erhalten.

Um dieses Genre kennen zu lernen, gebe ich hier eine flüchtige Übersicht eines dieser Stücke des „Stout ende Onbescaemt" („Keck und unverschämt").

Das Stück beginnt mit dem Monolog einer Frau, die über ihren Mann klagt.

Die juecht noch vruecht er heift in tlijf, während sie selbst sich als „een wel lustich wijf" bezeichnet. Sie will sich gern von einem anderen unterhalten lassen, und wäre er „coster of clerc". In dieser Stimmung trifft sie der

[3] Jongbloet, S. 397.

Küster des Dorfes, und beide werden bald einig, nachts in der Scheuer zusammen zu kommen, wo ein „aerdich chierken“ von gutem Essen und Wein bereit stehen soll. Unterdessen bricht der Abend herein. Zwei Spielleute, Stout und Onbescaemt, suchen Nachtherberge. Sie klopfen bei der Frau an, werden aber mitleidlos abgewiesen. Die beiden schleichen darauf in die Scheuer und legen sich dort zur Ruhe. Gegen zehn Uhr kommt das verliebte Paar, und nun spielt sich eine Szene ab, gegen die der fünfte Auftritt im vierten Akt von Molières „Tartüff“ ganz harmlos ist. — „My dunct,“ sagt der eine Musikant, „tsal gaen bruloft wesen.“ „Ja,“ flüstert der andere „en ic zal de bruloft pypen.“ Und wirklich fangen sie zu pfeifen und zu trommeln an, daß die Scheuer erbebt. Weib und Küster fliehen vor Schreck auf und davon, denn sie meinen, daß es der „necker is öfte eenich an der ghedrochte“. Darauf verschmausen die zwei Landstreicher wohlgemut die zurückgelassenen Leckerbissen. Am andern Tag gehen sie zu der Frau und heischen Bezahlung für die Brautmusik. „Uut ontsienisse by bedwanghe“ (aus Furcht vor Zwang) ist sie genötigt, ihnen den Willen zu tun. Das Stückchen schließt mit Onbescaemts Moralisation:

„Ofse alle zo voeren, die zijn van dien,
Sen zouden sulc werck niet so lichte ghetemen!“

Die Begründer des holländischen Lustspiels sind Gerbrand Adriaanse Brederoo und der Arzt Dr. Samuel Coster, beide aus Amsterdam.

Brederoo (1585—1618) war von Beruf Maler, aber er bekennt: „ich habe von Kindesbeinen an die liebliche Poesie jedem andern süßen Zeitvertreib vorgezogen“.

Nach fremdem Muster belebte Brederoo seine Trauerspiele durch komische Figuren, die als Kontraste zur Haupthandlung wirkten. Sie gehören meist, wie Nieuwen-Haan und Juffrou Griel Smeers in dem Drama Roderich, dem Amsterdamer Pöbel an, sind aber auch dem Bauernstand entnommen.

Sprechen die tragischen Personen in Alexandrinern, so brauchen die komischen zwanglose Verse, die sich nur durch den Reim von Prosa unterscheiden, denn:

Daß nie ein echter Schwank im strengen
Versmaß sei,
Der Schwank muß sein wie's Volk, ganz
ungeniert und frei.
Was man im Drama lobt, das wird gerügt
im Schwank;
Ein Schwank ohn' festes Maß ist erst dem
Volk zu Dank.

Brederoo nahm das komische Element in den Organismus des Stückes auf und machte dadurch im Gebiete der Dramatik einen großen Schritt vorwärts. Die ersten Früchte dieser neuen Richtung sind einige kleinere Possen, die 1612 und 1613 erschienen, nämlich: de Klucht van de Koe, Symen sonder soeticheyt und Van de Meilenaer.

In der ersten Klucht läßt sich ein Bauer von einem Dieb seine eigene fette Kuh entwenden, die er selbst, ohne sie zu erkennen, für seinen neuen Kameraden zum Markt bringt und verkauft. Das Komische entsteht durch die hohe Meinung, die der betrogene Bauer von seiner Weisheit hat, indem er alles und alles von oben herab kritisiert.

Symen sonder soeticheyt behandelt die Liebeleien eines angejahrten Burschen mit Tochen Rührmichnichtan, einer überschlauen Dirne. Das Zwiegespräch des altmodischen, geizigen Galans mit seiner Angebeteten ist voll ungekünstelter Natur und dem Leben in den niederen Bürgerklassen getreulich abgelauscht.

Endlich die Klucht van de Meulenaer: Trine Jans, eine Bürgerin, findet abends das Stadttor geschlossen. Da sie in keine der verrufenen Herbergen gehen will, ruft sie die Gastfreundschaft des Müllers Schlaupeter und dessen Frau an. Bei der ersten Begrüßung der Frauen fehlt natürlich

eine zungenfertige Abhandlung über die Männer und die Dienstbotenplage nicht. Peter, für Seitensprünge sehr eingenommen, macht, da seine Frau die Kinder zu Bett bringt, Trine krampfhaft den Hof. Erst weist sie ihn wortreich ab, dann geht sie scheinbar auf sein Verlangen ein und verspricht, ihm die Türe zu öffnen, wenn seine Frau schläft. Nun kommt die Verwechslungskomödie. Die Müllerin nimmt Trines Platz ein, und der Knecht tut auf Veranlassung Schlaupeters allerlei, daß ihn der Müller Knall und Fall wegjagen muß.

Ebenso nachhaltigen Einfluß auf die Entwicklung der niederländischen Literatur wie Brederoo hat Dr. Samuel Coster ausgeübt.

Bald durch sein Trauerspiel zerschmilzt die Menge
in Tränen,
Dann jubelt man vor Lust, wenn seine Feder lacht.

Der Schwerpunkt seines Könnens lag im Komischen, das er ebenso für seine kirchlich-politischen Ideen wie für seine humanen Bestrebungen ausnützte. Seine „Akademie", das Institut, in dem er seine und anderer Autoren Stücke herausbrachte, war ganz in den Dienst der Wohltätigkeit gestellt.

Eine seiner ersten Possen, 1612 aufgeführt, war „Boeroklucht van Teeuwis de Boer en men Juffer van Grevelinckhuysen", eine Paraphrase über das Sprichwort: Das schlechte Holz brennt auch, wenn es nur ans Feuer kommt.

Der Inhalt, dem wir gleichfalls in deutschen Schwankbüchern begegnen, ist:

Die Frau sieht des Mannes Fahrt mit Holz nach dem Haag nicht gern, denn sie weiß es:

„Er hat 'ne schwache Seit'.
Er sieht die Frau'n zu gerne";

und mit leichten Dirnen, sagen ihr die Nachbarweiber, „wird er sein letztes Geld verthun". Deshalb gibt sie ihm den Jungen zum Aufpassen mit.

Junker Berent van Grevelinckhuyzen, für den des Bauern Holz bestimmt war, ist ein Drenthenscher „Flegel", der sich in einem halbdeutschen Dialekte mit seinem Adel und seinen feinen Sitten großtut, während er doch in Wirklichkeit aufbrausend und ungeschlachtet ist. Seine Frau hat ihn nur wegen seiner Batzen geheiratet und sich darin schmählich betrogen; er ist überdies ein viel zu „melancholischer" Mann für seine lustige Frau.

Während der Junker auf der Jagd ist, kommt der Bauer mit seiner Fuhre Holz an der Hintertüre an, wo er seinen Jungen warten läßt, um sich selbst an der Vordertüre anzumelden. Er sieht Vrouw Meyken am Fenster und findet solches Wohlgefallen an ihr, daß er „Roß und Wagen" dafür geben wollte, wenn er nur ein Weilchen bei ihr sein könnte. Sie hört dies und läßt ihn zu sich rufen. Es wird bald deutlich, daß sie ihn beim Worte genommen hat, denn sie schickt nach Jean Soetelaar, dem Roßhändler; sie wolle ihm ein Gespann Pferde verkaufen, er möge schnell kommen und bares Geld mitbringen.

Der Bauer bereut gar bald den Handel, bei dem er Pferd und Wagen eingebüßt hat; denn nun muß er sich „von seinen eigenen Untertanen" nach Hause tragen lassen. Dennoch wagt er über das Vorgefallene nicht zu mucksen, kann er ja sogar deswegen noch beim Amtmann verklagt werden! Und Pferde verloren, Wagen verloren! . . . Wie würde seine Frau toben! Er überlegt, was zu tun sei und faßt den Entschluß, seinen Advokaten Mr. Bartelt um Rat zu fragen.

Der Advokat, der etwas an ihm verdienen will, macht ihm erst vor der Strafe angst, die auf seinem Verbrechen steht, und droht ihm, seinem Neffen van Grevelinckhuyzen alles wieder zu sagen. Während sie noch vor des Junkers Türe stehen, kommt dieser von der Jagd, und der Bauer verspricht dem Rechtsgelehrten „ein Paar alte Nobels", wenn er schweigt. Da ihm der Junker sehr nahe auf den Leib rückt, fleht der schlaue Bauer:

„Meister Bartelt, Meister Bartelt, nehmt meine Geldtasch' hin, nur sprecht nicht von der Frau;
Die ganze Geldtasch' nehmt, sag' ich; in acht Tagen hol ich sie wieder weg
Und nehm' den Rest zurück; nur sprecht zur Güt' ein Wort,
Nur laßt mich zu meinem Herrn gehn, ich will ihm einen Possen spielen."

Und nun macht er dem Junker weis, daß Mevrouw, weil etwas Krüppelholz unter seiner Ladung gewesen, so böse geworden sei, daß sie ihm Pferd und Wagen fortgenommen habe, und daß er eben mit dem Advokaten gesprochen, um sie auf andere Gedanken zu bringen. Die gnädige Frau wird gerufen und erklärt, daß sie dem Bauer nur hat bang machen wollen; sie wolle aber in Zukunft nichts mehr von seiner Ware haben.

„Ihr werdet's noch bereuen, daß Ihr Euch nicht mit mehr verseht", sagt Teeuwis keck, und der Junker stimmt ihm bei:

„Ja, wahrlich, Teeuwis, dein Holz ist gut, wir wollen noch mehr davon."

Der Bauer läßt sich von dem Advokaten, der doch seine Tasche zum Pfande hat, einen halben Gulden geben und macht sich aus dem Staube. Dr. Bartelt, der sich sehr darüber freut, daß sich hier so mancher hat betrügen lassen, bemerkt bald, wie auch er angeführt ist, denn in der Tasche sind nur Steine.

Die Moral ist nicht schwer zu finden:

Denn es ist wohl ein gut Ding, dem Volke zu lehren
Wie die Schelmerei doch bringet Schand' und Unehren,
Und daß der, der And're will täuschen durch List,
Von denen, die er will betrügen, der Betrogene ist!

Fastnachtstreiben mit Comedia dell'arte
Kupfer von Adrian Collaert nach Josse de Momper

An Jan Steens Gemälde, die ernste Gedanken durch lustige Szenen hervorschimmern lassen, erinnert Costas „Tijsken van der Schilden".

Ein Kapitän und seine Frau verschlemmen ihr Vermögen. Um weiter gut leben zu können, wird der Kapitän zum Räuber und stirbt am Galgen.

„Aber es ist nicht genug, den Schauspielern zuweilen einige Witze, unfein oder nicht, in den Mund zu legen oder irgendeine zweideutige Geschichte zur Zwerchfellerschütterung der niederen Bürgerschaft dienen zu lassen. Der wahre Komiker verschmäht diese Art des Realismus nicht, aber er gibt ihm die Kunstweihe, indem er die komischen Situationen aus dem Charakter und dem Handeln der lebensvollen Figuren entwickelt. Und wie Coster, aber zumal Brederoo sich darin auszeichneten, wird erst recht klar, wenn man ihre Arbeit mit ähnlichen Werken vergleicht, die zur selben Zeit in Amsterdam aufgeführt wurden[4]." So z. B. die berühmte, am 21. Januar 1629 zum erstenmal gespielte Posse Claes Kloet von C. Biestkens.

Claes ist ein eitler Schmied. Eine alte Jungfer sucht ihm durch Zauberkünste Liebe für sich einzuflößen, aber er, der durchaus keine Lust hat, sich von ihr fangen zu lassen, erschreckt sie, als Teufel verkleidet, daß sie ins Wasser läuft.

Im zweiten Teil lockt sie ihn ins Haus, indem sie vorgibt, er werde darin ein Mädchen finden, das in ihn verliebt sei. Dort erhält er aber nur eine gehörige Tracht Prügel.

Im dritten Teil finden wir ihn mit einem Mädchen aus der anrüchigen Lepelstraße in Antwerpen verheiratet. Diese verläßt in der Nacht sein Haus, um mit einem Freier eine Nachtpromenade zu machen. Als Claes dahinter kommt, schiebt er den Riegel vor die Tür und sperrt „Belle-Mayken" (Schön-Mariechen) aus. Das schlaue Weib wirft einen Stein ins Wasser, um Claes weiß zu machen, sie sei selbst hineingesprungen und ihn dadurch aus dem Haus zu foppen.

[4] Jongbloet II, S. 127.

Kaum ist er draußen, schlüpft sie selbst hinein und schließt hinter sich ab. Er lärmt und wird vom Nachtwächter aufgegriffen. Endlich kommt aber die galante Aufführung der Frauenhäuslerin ans Licht, und sie wird dem Amtmann überliefert.

In diesem überaus beliebten Stück zeigte sich schon der Verfall der Posse. Der überwiegende Teil der Gebildeten sah ohnehin hochnäsig auf sie herab. Sie galt als Zeitvertreib für das gemeine Volk, den Pöbel, dem sie Augenweide bot, im Gegensatz zur noblen Komödie, die den Vornehmen zum Ohrenschmaus diente.

Dem Geschmacke der feinen Welt huldigte Joost van den Vondel (1587—1679), Hollands größter Dichter. Er mußte sich als Strumpfhändler nähren. Van den Vondel hat dem Groteskkomischen keinerlei Konzessionen gemacht. Seine Stücke sind durchweg pathetisch.

Volkstümlicheres lieferten die beiden folgenden Autoren.

Der Glaser Jean Vos (etwa 1620—1667) in Amsterdam führte das Spektakelstück auf der niederländischen Bühne ein.

Von dem höfischen Konstantin Huygens, geboren 1596 im Haag († 1687) ist die „Klucht van Tryntje Cornelis" berühmt geworden. Er betrachtete sie selbst als „Pfuscherei, die er nur auf wiederholtes Andringen aller guten Freunde" veröffentlicht habe. Sie hatte ihm kaum drei Tage Zeit gekostet, „und er hatte sie angeblich nie für die Bühne bestimmt. Er hoffe, daß sie ein Kammerspiel für die Freunde und in deren Kammern bleiben möge[5]." Der Inhalt dieses Kammerspiels — ich betonte den Ausdruck, der jetzt in Berlin wieder zu neuem Leben erweckt wurde — ist ziemlich schlüpfrig.

Claes Gerritez, ein Saardamer Schiffer, fährt nach Amsterdam und hat seine junge Frau Tryntje Cornelis mitgenommen. Während er die Ladung löscht, geht seine Frau in

[5] Jongbloet S. 311.

ihrem reichen Brautstaat und mit wohlgefüllter Börse durch die Stadt, um deren Sehenswürdigkeiten in Augenschein zu nehmen. Sie kommt durch

Die Löffelstraß', dem Gäßchen von der Minnen,
Wo nichts als Freude wohnt, und freundliche Huldinnen.

Dort fällt sie in die Hände einer der „geschliffensten" dieser Dirnen, die unter dem Beistand ihres Geliebten die Unerfahrene trunken macht und glatt ausplündert. Schließlich glückt es der resoluten Frau, den Klauen dieses Gesindels zu entschlüpfen.

Der Kontrast zwischen der einfachen, unerfahrenen Nordholländerin und den Prahlereien der pfiffigen Brabanter Raubvögel bildet das Groteskkomische dieser Posse.

Mit diesen Dichtern ist das nationale Schaffen vorläufig abgeschlossen. Was nun folgte, war nichts als ein Abklatsch von Fremdem, das für den holländischen Geschmack umgemodelt wurde. Französische Sitten breiteten sich in den Niederlanden immer weiter aus, und was Erfolg haben sollte, mußte nach französischen Schnitten gearbeitet sein. Die bis dahin hochgehaltene spanisch-romantische Schule und ihre Wortführer, wie Lope de Vega, unterlagen den französischen Dramen. Man war überdies prüde geworden oder tat so und zuckte über das Alte die Achseln.

„Wenn man die alten Possen jener Zeit liest, sind die
nicht so schmutzig und skandalös geschrieben,
Daß, böte man sie jetzt dem Theater an, alle ungespielt
wären geblieben?"

sagt Pieter Langendijk in einem seiner Lustspiele von den Stücken früherer Tage. Und dieser Pieter Langendijk (1683—1750), der in Harlem als Zeichner für Fabriken tätig war, wäre der richtige Mann für ein holländisches Nationallustspiel gewesen, wenn er nur etwas mehr Eifer im Suchen nationaler Stoffe aufgewendet hätte. Der Witz war vorhanden. So aber können seine Possen und Lustspiele überall entstanden sein. In ihnen ist nichts mehr von dem frischen Hauch der Kampfeszeit zu spüren, der die

Werke Costers, Brederoos und Vondels durchzieht. Sie suchen absichtlich so gut wie die ausländischen zu sein, von denen sie die Figuren und die Szenenfolgen entlehnen. Auch die englischen Komödianten, die, wie in den Nachbarländern, auch in Holland ihre Kunst übten, sind nicht ohne Einfluß auf Langendijk und die dramatische Produktion der ganzen Epoche geblieben.

Im Volke behielt der Hanswurst seine eifrigen und treuen Bewunderer, während die Gebildeten nur für Frankreich und dessen Klassiker schwärmten. So reich auch die holländische Literatur des achtzehnten Jahrhunderts an dramatischen Werken war, das ausländische Gut überwucherte sie, besonders seit der französischen Revolution, die auch in den Niederlanden lebhaften Widerhall weckte.

„Laßt uns die Franzosen zum Vorbild sein:
Wie schön die Sprache dort! wie sittenreich, wie fein
In Anordnung, in Leidenschaft, Gedanken,

predigte schon der pedantische Andries Pels, der Hauptvertreter der „dichtliebenden Genossenschaft Nil volentibus arduum", ein niederländischer Literaturdiktator im Sinne Gottscheds.

Auch die großen Deutschen und Engländer fanden vielfach in vortrefflichen Übersetzungen Einlaß auf der holländischen Bühne, die sich erst im neunzehnten Jahrhundert wieder auf ihr Volkstum besann und nationale Dichter zu Worte kommen ließ.

SKANDINAVIEN

Die markanteste Erscheinung der komischen Bühnenliteratur Skandinaviens ist Ludwig Holberg. Die Dänen betrachten ihn gern als den Ihren, während die Norweger ihn eifrig als Landsmann reklamieren. In dem kleinen Bergen ist er geboren, doch sein Lebenswerk entstand in Kopenhagen, dessen typische Gestalten er auf die Bühne brachte. „Wäre Kopenhagen in die Erde gesunken und nur Holbergs Komödien wären zurückgeblieben, so würden wir

das Leben, wie es sich damals innerhalb seiner Wälle bewegte, nicht nur im großen ganzen, sondern in vielen seiner kleinsten Züge gekannt haben", sagte einer der Nachfolger Holbergs.

Holbergs (1684—1754) ist nicht immer originell. Molière ist sein Meister, der ihm oft die Feder führt. Aber die Tendenz seiner Stücke ist sein Eigentum, und den trockenen Humor hat er vor Molière voraus.

Holberg schöpfte aus drei Quellen: der inneren Beachtung, der Beobachtung der Umgebung und der gedruckten Literatur[1], und diese drei Quellen, die einander nicht nur ergänzen, sondern eine die andere voraussetzen, verliehen den Holbergschen Figuren die Ähnlichkeit guter Photographien. Er macht das Lächerliche seiner Landsleute noch lächerlicher in der deutlichen Absicht, „eine gute und nützliche Moral zu geben", die sich aber niemals pedantisch aufdrängt. „Der Feenwagen des Humors ist nicht zugleich als Packetpost für Moral und gute Sitte benutzt[2]."

Wie treulich Holberg die Verhältnisse seiner zweiten Heimat, die Schäden und Unsitten nachzeichnet, hat Georg Brandes zum Gegenstand einer kulturgeschichtlichen Untersuchung gemacht, die er mit den Worten abschließt: „So sehen wir denn Holberg, ohne sich imponieren zu lassen, ohne entrüstet, betrübt oder gerührt zu werden, ohne sich in Empfindelei zu verlieren — kraft der Unerschrockenheit und Kaltblütigkeit seines heiteren Humors alles zur Komik zu verwandeln[3]."

So viele literarische Vorlagen auch Holberg benutzt, von Plautus und Aristophanes bis Shakespeare, Molière und die italienische Harlekinade, der er lachenerregende Theaterfinten, Motive zu Prologen und Episoden, Lazzi, Sprachvermengungen, symetrischen Redewechsel, Hervorhebungen durch Wiederholungen, parodistische und un-

[1] Georg Brandes, Ludwig Holberg und seine Zeitgenossen. Berlin 1885, S. 163. — [2] Holberg, Komödien, herausgeg. von Robert Prutz, Hildburghausen und Leipzig, Vorwort. — [3] A. a. O., S. 183 ff.

wahrscheinliche Züge, Übertreibungen usw. entnahm — all dies ist nur Material. Er beachtet nur den Fingerzeig, die Art, wie er ihm folgt, ist sein unbestreitbares Eigentum.

Holberg ist zweifellos das größte Lustspiel - Genie der Skandinavier, und es entbehrt nicht der Tragik, daß „der starke Mann", Herr v. Eckenberg, der in der Berliner und Frankfurter Theatergeschichte eine Rolle spielte, Holbergs Wirken ein Ende machen sollte. Er zog mehr als Holbergs Meisterwerke. Wie dieser Akrobat machten Ghewardis italienisch-französische Farcen dem dänischen Theater Konkurrenz, und pfäffischer Zelotismus tat das seine, die junge dänische Schaubühne zu vernichten. Auch der Hof Christian VI. schlug sich zu den Gegnern des Theaters. Am 30. August 1755 schrieb der König einen Brief, in dem es heißt: „In Glückstadt sollen Komödianten seyn, die den Leuten Geld aus der Tasche ziehn, es wäre wohl gut, daß der Magistrat befehlen würde, Selbige fortzuschaffen; denn es kommt doch nichts Gutes dabei heraus[4]." Daß der Geschmack des Königs und seine religiösen Prinzipien nunmehr den absoluten Verfall der dramatischen Poesie in Dänemark herbeiführten, das war, wie ein Bewunderer Christian VI., Jens Möller, selbst zugesteht, „umsomehr ungelegen, als Dänemark damals sein größtes komisches Genie besaß, und Holberg damals (1730) noch in dem Alter war, daß er manch ein unsterbliches Lustspiel hätte hervorbringen können."

Als nach zwanzigjähriger Pause das dänische Theater wieder eröffnet wurde, war Holbergs Kraft gelähmt. Seine ersten Stücke galten als zu plump und altmodisch, und die neuen, die er jetzt schrieb, nahmen zu viele Rücksichten auf den Geschmack des Publikums, enthielten zu viele Mache, um den Wert der alten, ohne Hemmungen entstandenen, zu erreichen. Man vergleiche mit den Stücken der alten „Schaubühne" einmal den „Plutus". Dort heißt es im zweiten Akt, Szene 5 und 6:

[4] Brandes, S. 233 f.

„Die Prozession schreitet 3mal ums Theater nach dem Takt der Musik. Zwischen jedem Rundgang bleibt der Zug ein wenig stehen und singt: Vivat Plutus! unter Begleitung von Trommeln und Trompeten. Endlich, wenn der dritte Umzug vorüber, führen drei Tänzer einen kunstvollen Tanz auf. Diogenes, der von einem Winkel aus zusieht, schneidet Grimassen und ahmt die Tänzer nach. Endlich holt er eine Karbatsche, womit er sie prügelt und sie forttreibt. Sie schreien kläglich. — Diogenes tanzt höchst possierlich mit seinen Holzschuhen nach der traurigen Melodie eines Dudelsackes oder einer Drehorgel. Mitten unter dem Tanz kommt Plutus herein, und das Spiel hört auf. Aber Diogenes fährt fort zu tanzen!"

Der große Dramatiker ist bei der Hanswurstiade gestrandet. Wie mag sein Herz geblutet haben!

Holberg steht einzig da in der Literatur des skandinavischen Nordens. Peters Anders Heiberg (1758—1841) und Johann Ludwig Heiberg (1791—1860), beide feinkomische Lustspieldichter, haben an dem Wiederaufbau der dänischen Lustspielbühne wacker gearbeitet. Aber ein zweiter Holberg ist ihr niemals wieder erstanden.

SCHWEDEN

In den ältesten erhaltenen schwedischen dramatischen Spielen tritt schon das Drama in seiner Dreiteilung, als Bibel- oder Heiligenspiel, Allegorie und Posse, auf. Gemeinsam ist ihnen ihr Charakter als Schulkomödien, indem sie nämlich an den Schulen und Universitäten entstanden und für das Fassungsvermögen und den Witz der Schüler berechnet waren, denn:

Man sei nicht immer bös' oder bang,
Man schlag auch zuweilen über den Strang,
Gelehrsamkeit mit Lust zu schmücken,
Gehört zu den alten gesetzlichen Stücken[1].

[1] Ph. Schweitzer, Geschichte der skandinavischen Literatur, 2. Abteilung, Leipzig o. J., S. 106 f.

Der Zweck all dieser Stücke war, „die Masse des Volkes verstehen zu lassen, was gute Sitte und ein ehrliches Leben verlangen", sagt Olaus Petri in der Vorrede zu seiner „Tobiae comedia", die zu den besten schwedischen Stücken des sechzehnten Jahrhunderts gehört.

Die Possen dieses Zeitalters sind roh und derb und oft kaum genießbar. Die plumpen Späße des Hanswurstes repräsentieren das volkliche Element.

Erst im folgenden Jahrhundert treten vereinzelte Komödien aus den Schulsälen hinaus unter das Volk, indem sie ihre Stoffe nicht in der Bibel, sondern in der weltlichen Geschichte und der Sage suchen. Es ist dies die verdienstvolle „Lustigh Comödia vidh nampn Tisbe" des Rektors Magnus Olai Asteropherus († 1647) und das der schwedischen Geschichte entnommene Drama „Disa" von Johannes Messenius (1579—1637), Professor in Upsala. Messenius hat sich für die Form Hans Sachs zum Vorbild genommen, ohne ihn erreichen zu können. Seine Komödien sind das Originellste und Nationalste, was Schwedens Literatur vor Stjernjelm hervorgebracht hat. Besonders glücklich ist der Dichter in einzelnen Schilderungen aus dem schwedischen Volksleben.

Bald darauf fand das französische klassische Drama seinen Weg nach dem Norden und unterbrach die Entwicklung einer nationalen Dramatik.

Im Jahre 1737 wurde ein feststehendes schwedisches Theater gegründet und mit der Molière und Holberg nachgebildeten lustig satirischen Originalkomödie „Den Svenska Spratthöken" (der schwedische Modenarr) des Grafen Carl Gyllenberg († 1746) eröffnet.

Die dramatische Literatur wuchs nun schnell an, bestand aber meist aus Nachahmungen und Übersetzungen französischer Vorlagen. Auch Holberg stand anfangs in hoher Gunst, doch bald erschien er dem besseren Publikum zu derb und unfein. Die bis dahin bevorzugten deutschen Vorbilder traten immer mehr hinter den englischen und fran-

zösischen zurück, denen sie bis zum Beginn des neunzehnten Jahrhunderts ganz das Feld überlassen mußten.

Auch von diesem Zeitpunkt an hat Schweden für das Grotesk-Komische nichts Eigenartiges und Bemerkenswertes zu liefern vermocht.

DIE SLAWEN

POLEN

In der Vorzeit war das Drama in Polen das Stiefkind der Nationalliteratur. Noch im sechzehnten Jahrhundert gab es kein slawisches Drama, weder in Polen noch in Böhmen. Misterien nach internationalen Mustern und schematische Schuldramen genügten den literarischen Ansprüchen. Im Wallfahrtsort Czenstochowa wurden bis über die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts Osterspiele aufgeführt. Ab und zu focht man konfessionelle Streitigkeiten auf dramatischem Boden aus, doch beschränkte man sich hierbei auf bloße Dialogisierungen.

Eigenartiger war die sogenannte „Bettlertragödie", die 1552 ins Tschechische übersetzt und noch im siebzehnten Jahrhundert nachgeahmt wurde. Sie schildert kraß und drastisch das gottlose Treiben der betrügerischen Bettler.

Der Humanismus machte vergebliche Anstrengungen, das klassische Drama in Polen einzubürgern. Nur Cieklinski versuchte mit Glück eine antike Komödie Lemberger Verhältnissen anzupassen, wobei er, im Gegensatz zu anderen Humanisten, ohne Scheu die Laszivitäten des Terenz und Plautus beibehielt. So entstand die beste polnische Farce ihrer Zeit.

Von 1590 bis 1630 blühte eine Literatur, die in volkstümlicher Form zu belehren suchte, die Leiden des Volkes offen verhandelte und zu religiösen Fragen Stellung nahm. „Diese ganze Literatur mußte naturgemäß in Satiren und Komödien auslaufen, und ihr bester Vertreter, Jurkowski, war in beiden tätig: sein „polnischer Scilurus" (Vater, Söhne, die verschiedene Lebenswege einschlagen, und wie

es jedem ergeht) zerflattert zwar in Einzelszenen, die noch durch komische Intermedien gesprengt werden. In einem von ihnen unterhalten sich Diebe in der Gaunersprache, die wohl zum erstenmal auf die Bühne gebracht worden ist. Im anderen wurde der Gutsherr persifliert, der für den Unterricht seiner Söhne geizte, für seine Hunde das Geld wegwarf[1]."

Mit dem Wachstum der Jesuitenschulen nahm die Bildung unter dem Adel zu. Ob im Norden in Riga, oder an der Steppengrenze in Bar, oder am Fuße der Karpathen in Krosno, überall waren Sprache und Schulplan in diesen Anstalten gleich. Nur in den grotesken Zwischenspielen wechselten nach der Gegend die agierenden komischen Personen aus dem Volke.

Durch mehr als ein Säkulum blieb das Drama auf die Schule beschränkt, denn die Städte, die berufensten Pfleger eines jeden Dramas, sanken materiell immer tiefer. Bei den Jesuitendramen entwickelte sich eine feste Form, in der den Zwischenspielen ein breiter Raum zugeteilt war.

„Man berührte in ihnen Themen, die einem Schuldrama völlig fernbleiben müßten. In der Regel begnügte man sich mit der Versifizierung bewährter Anekdoten und wählte dazu Typen aus der nächsten Umgebung. So kamen die litauischen und weißrussischen Bauern, der russisch-polnisch radebrechende Jude, der diebische Zigeuner, die auf einen Braten lauernden „Hofleute", der verschuldete Herr, der deutsche Kolonist mit seinem entsetzlichen Polnisch, der verschmitzte Diener oder der einfältige Masure auf die Schaubühne. In der Regel wirkten sie durch Kalauer und Handgreiflichkeiten aller Art."

Neben diesem ex offo gepflegten Schuldrama tauchten während des ganzen Jahrhunderts dramatische Versuche anderer Art auf, die aber meist aus Übersetzungen und Nachahmungen italienischer und französischer Arbeiten bestanden.

[1] Prof. Dr. A. Brückner, Gesch. der poln. Literatur, Leipzig 1901, S. 125 ff.

Nur Stanislaus Lubomirski versorgte das Privattheater auf seinem Lustschloß mit Originalstücken, in denen eine gewisse dramatische Ader zu finden ist. Er zeigte einen lebhaften Sinn für derbe Komik und stellte sogar in die Schäferspiele seinen Vielfraß, Lügner und Faulpelz von Diener hinein, ebenso in die von ihm dramatisierten Novellen Boccaccios.

Weder die englischen Komödianten, die der alles Deutsche liebende Sigismund III. (1587—1632) nach Warschau berief, noch Italiener und Franzosen vermochten den völlig unentwickelten Sinn der Polen für das Drama zu beleben. Es blieb bei den Versuchen meist bürgerlicher Skribenten, die den Jesuitenschulen nahe standen.

Als beste Arbeit dieser Art ist die „Neue Ribaldenkomödie" (um 1615) eines Ungenannten zu bezeichnen, „ein ganz vorzügliches Stück mit geschlossener Handlung, Einheit von Ort und Zeit, mit trefflicher Charakteristik aller Personen, von dem lateinische Brocken einmengenden Magister bis zum Dialekt von Bauer und Frau."

Magister und Kantor leiden Hunger und betteln beim Bauer. Da kommt ein Soldat, um zu plündern. Der Bauer ist anfangs trotzig, wird dann aber mürbe vor der Überzahl, die noch ein Bettler, eine sehr charakteristische Erscheinung, vergrößert. Man will eben zu Tätlichkeiten übergehen, als der „Albertus" eintritt und alle versöhnt. „Das Stückchen wäre auch heute nicht besser zu schreiben. Nur die Chöre zwischen den Szenen und die überflüssige Teufelsszene mit der Bettlerin mahnen an das siebzehnte Jahrhundert[3]."

Der „Ribaldenkomödie" entsprach ganz trefflich Barykas „Aus Bauer ein König" (1637). Sie ist die uns schon so oft begegnete Schluck und Jau-Geschichte, aber unter polnische Soldaten und Bauern versetzt und mit grotesken Zwischenspielen ausgeziert.

[3] Brückner S. 183.

Die immer tiefer eingreifenden politischen Wirren zogen einen beispiellosen Verfall des polnischen Volkslebens und damit der schöngeistigen Betätigung herbei.

Die Literatur erstarb. Die Groteskkomik fand bei den Geistlichen gastliche Aufnahme, denn sie allein standen unantastbar über dem Wirrsal der Zustände. In Predigten flüchtete sich die ungeschminkte oder grotesk-übertriebene Darstellung des Lebens. Sie quollen über von heftigen Anklagen, Satiren und saftigen Schwänken, „denn der altpolnische Geistliche liebte den jovialen Ton und war ein gern gesehener Gesellschafter, besonders die Barfüßermönche, die Bernhardiner, die sich mit dem Bruder Adel um die Wette disziplinierten und betranken". Der „Questar" mit seinen Facetien war auf seiner Bettelfahrt im Lande in jedem Edelhofe ein gern gesehener Gast. Er verkörperte die altpolnische Lustigkeit, die selbst den gewagtesten Scherz hinnahm, wenn er nur witzig war.

Dieser nationale Frohmut schwand aus den Schuldramen mehr und mehr und wurde durch komische Szenen aus Molière und Regnier recht unvollkommen ersetzt.

Die Versuche der Fürstin Radziwill und ihres Verwandten, des Fürsten Udalryk Radziwill, die nationale Dramatik zu heben, blieben eben nur Versuche und ohne Einfluß auf die Entwicklung der Literatur.

Erst von Franz Zablozki rühren die Anfänge des echt polnischen Lustpiels her. In wenigen Jahren schuf er an achtzig Stücke, Eintagsfliegen, durch die er aber der langweiligen Unbedeutendheit Durchdachtes und wirklich Komisches entgegenzustellen vermochte. In Possen und Farcen hielt er seinen Landsleuten scharfe Spiegel vor, die nicht schmeichelten. Mit drastischen Derbheiten, selbst Roheiten sparte er niemals, wenn es der Stoff gebot.

Beinahe ebenso fruchtbar wie Zablozki war der frühere Offizier, dann Schauspieler und Theaterdirektor Wojziech Boguslawski, dessen Volksstück „Wunder, oder Krakauer

und Gebirgsleute" (1794) als das erste seiner Art das Publikum geradezu enthusiasmierte.

Bald darauf brach die Zeit der „Klassiker" Polens an, die für das Volkstümliche nichts übrig hatten.

Erst mit Graf Alexander Fredro († 1876) begann eine, und diesmal die richtige Blüte der ernsten polnischen Komödie. Er war ihr Schöpfer und zugleich ihr vorzüglichster Repräsentant. Seine Stücke haben bis jetzt nichts von ihrer Popularität eingebüßt. In der gesamten Slavenliteratur, sagt Brückner, ist nur noch einer, dessen unwiderstehliche Vis comica man mit der Fredros vergleichen könnte, das ist Gogol. Fredro brachte echte Groteskkomik auf die Bretter, nahm es mit Wahrscheinlichkeit und Natürlichkeit nicht genau, erreichte aber immer sein Ziel, Stürme der Heiterkeit zu erwecken. Fredro war der größte, vielleicht der einzige echte Bühnenhumorist Polens.

RUSSLAND

Die Geschichte des Grotesk-Komischen auf der russischen Bühne beansprucht nur geringen Raum, denn sie ist arm an bemerkenswerten Ereignissen.

In Nowgorod im Norden und in Kijew im Süden war es seit dem zehnten Jahrhundert im Gebrauch, in der tollen Woche, der Butterwoche, sowie am Tage des Iwan Kupalo öffentliche Vorstellungen zu veranstalten, in denen die heidnische Vergangenheit mit ihren Sitten und Göttern wieder auflebte. Durch die Wiederholungen bildeten sich Typen: der Gevatter Lustigmacher, die Gevatterin, der Zar Rote Sonne, der Hexenmeister, die Baba-Jaga, der Hausgeist Domowoj, der Waldteufel, der Wassergeist[1].

Im Jahre 1672 wurde von dem Zaren Alexej das erste Theaterstück in russischer Sprache aufgeführt. Der protestantische Pastor Gregory hatte „Esther oder die Aktion vom Artaxerxes" nach einem Stück der englischen Ko-

[1] Bernhard Stern, Geschichte der öffentlichen Sittlichkeit in Rußland, Berlin 1907, I, S. 405.

mödianten bearbeitet, dem weitere folgten. Vorher war die nordrussische dramatische Kunst auf drei von Geistlichen in der Oster- und Weihnachtszeit dargestellte kirchliche Spiele mit den üblichen grotesken Zutaten beschränkt gewesen. Den deutschen Stücken folgten nach dem bekannten Schema zusammengebaute südrussische Misterien von Simeon von Polozk und Dimitrij von Rostow.

Das Theater konnte in Rußland niemals ein Nationalvergnügen im guten Sinne werden, weil man das Volk von ihm fast immer ferngehalten hat. Die Hoftheater waren nur den Vornehmsten und den Offizieren zugänglich, und in den Volkstheatern fanden die Zuschauer statt Unterhaltung politische Kost, der sie sich oft mit allen Mitteln zu entziehen suchten.

Da bleibt der Russe lieber bei seinem Hanswurst der Butterwoche, der mit seinen obszönen Gesten und zynischen Reden die Sprache spricht, die das Volk versteht, die dem Volk gefällt und die das Volk nicht verlernt[2].

„Für diese Komödien hat man nirgends ein bestimmtes Gebäude. Die Schauspieler wandern von Platz zu Platz, schlagen für einen Tag hier, für einen anderen dort ihr Heim auf, legen eine Matte auf den Boden, dekorieren die Wände mit buntem Papier, und Bühne und Zuschauerraum sind fertig. Zuweilen mietet die Gesellschaft einen Stall. Dann hängt man abends eine Laterne vor die Tür, und der Ton eines Waldhorns verkündet, daß hier ein Schauspiel stattfinden soll. Der vornehmste Platz kostet vier Kopeken.

Der Inhalt der Stücke ist einfach blöd. Er bringt Abschnitte aus der biblischen Geschichte in einer Fassung, die selbst einem Mitteleuropäer des sechzehnten Jahrhunderts zu kindisch erschienen wäre."

[2] Stern, I. Bd., S. 420.

UNGARN

Die ungarische Literatur ist verhältnismäßig jung. Ihre ununterbrochene Entwicklung begann erst in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts. Um diese Zeit blühte das magyarische Schuldrama mit der traditionellen Handlung und den überall üblichen komischen Figuren und Episoden. Allerdings übten diese Dramen nur geringen Einfluß auf die breiten Schichten des Volkes, ebensowenig wie das nationale Kunstdrama, das mit Karl Kisfaludy entstand. Erst das neunzehnte Jahrhundert brachte Ungarn echt nationale dramatische Produkte, die sich auch an das Volk wandten. Possen und Vaudeville schrieben Karl Gerö, Ladislaus Beöthy und andere. Das ungarische Volksstück kultivierten Tihamir Almány, Ladislaus Ratkay, Stephan Géczy und Géza Gárdonyi. Manche echt dem Leben abgelauschte Figur, voll drastischen Humors, haben diese Männer auf die Bühnen ihrer Heimat gebracht. Und das Volk, dessen Sprache keinen Dialekt kennt, nimmt mit einer naiven Freudigkeit ohnegleichen die Gaben seiner Dichter entgegen, wie es sich von Herzen über die Streiche des Paprika-Janczi freut, des Hanswurstes seiner Jahrmärkte und Puppenkomödien.

ZIRKUS UND VARIETÉ

Den Fahrenden von einst baut man heute Paläste. Die Friedlosen, die außerhalb des Gesetzes standen, auf einer Stufe mit den Dirnen des Frauenhauses und dem Henker, denen die Ehre nicht genommen werden konnte, da sie keine besaßen, sie sind jetzt vortrefflich organisiert und Staatsbürger geworden, mit Rechten und Pflichten wie jeder andere ehrsame Spieß- und Pfahlbürger.

Mit berechtigtem Stolz dürfen sie auf eine fast lückenlose, mehr als dreitausend Jahre zählende Entwicklung zurückblicken. Auf den Reliefs der ägyptischen Grabkammern sehen wir sie ihre Künste treiben. Hellas und Rom ergötzen sich an ihren Gaukeleien. Alle Umwälzungen im Volks- und Staatsleben haben sie überdauert, und das Possenspiel des alten Mimus unter dem blauen Himmel des Südens wiederholen sie heute noch auf dem Varieté und in der Zirkusmanege, denn ihr Urahn in gerader Linie ist der Mimus, und seine Groteskkomik schafft vielen unter ihnen jetzt noch ihr Brot.

Die Wandlungen, die sie durchgemacht, sind im Grunde genommen nur äußerliche. Wenn der Exzentriker, der moderne Groteskkomiker, die Lumpen des amerikanischen Tramps trägt, so hat er nur die Bettlermaske des Mimus modernisiert, dessen Sprünge und Tollheiten, ohne Sinn und ohne Zusammenhang mit dem dargestellten Akt, in seiner „Arbeit" wiederkehren. Der August im Zirkus ist der ungeschickte Diener, der Tollpatsch der Fastnachtskomödie und der Comoedia dell'arte.

Das Motiv war das längst vorhandene, nur die Ausführung ist zeitgemäß. Noch immer ist es der alte Hanswurst, Arlechino, Scaramuz, Karogöz, doch in modischer Kleidung, und selbst dies nicht immer. Wie sich einst der Hanswurst eine Bauerntracht zurecht machte, so tritt

heute der Exzentriker in dem Gewande der bayerischen Bauern, der Landstreicher oder in einem Phantasiekostüm auf, dessen einzelne Stücke zu lang oder zu weit den Körper des Trägers umschlottern.

Diese Ur-Urenkel des Mimus haben begründeten Anspruch darauf, in der Geschichte des Grotesk-Komischen gebührend gewürdigt zu werden.

Wohl der hervorragendste Kenner und Schilderer der zehnten Muse, Signor Saltarino, sonst auch H. W. Otto geheißen, gestattet mir freundlichst die Ausführungen zu benützen, die er in seinem grundlegenden Werke „Das Artistentum und seine Geschichte" über den Werdegang des Zirkus-Clowns niedergelegt. Er sagt:

Die Clownfigur des deutschen Zirkus ist verhältnismäßig jungen Ursprungs. Erst die französischen Zirkusdirektoren brachten in den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts den grotesken Manegenkomiker der englischen Schule zu uns. Der berühmteste Pantomimenclown war Joë Grimaldi (1779—1837), aus einer alten italienischen Gauklerfamilie, der auch weitern Kreisen durch die von Charles Dickens verfaßten „Memoiren" bekannt wurde. Sein Schüler Tom Matthews, 1805 geboren, war von 1829 bis 1865 der beliebteste Clown der Weihnachts-Harlekinaden im Covent-Garden- und Drury-Lane-Theater in London. Er starb am 12. März 1889 in Brighton.

Auf dem Festlande tauchten die ersten englischen „Grotesk-Clowns" mit dem Kunstreiter Andrew Ducrow zwar schon 1819 auf (sie hießen Derwin, Blinchard und Gartwaeth), aber erst Chadwick, geboren 1838 zu Manchester, gestorben 1889 in Paris sollte berufen sein, die englische Clownfigur im Zirkus so volkstümlich zu machen, daß sie sich bis heute in der Gunst des Publikums behauptet hat.

Der alte deutsche Hanswurst ist für immer gestorben. Zwar hat ihn schon die Neuberin 1737 feierlichst verbrannt und für tot erklärt, aber bei den Kunstreitern lebte diese komische Figur in Ermangelung einer bessern noch weit

über die Jahre weiter, und erst der englische Grotesker sollte den „Bajatz" endgültig abtun.

Der letzte deutsche Bajatz war Wilhelm Qualitz, 1819 in Berlin geboren. Er war ursprünglich Stubenmaler, brannte seinem Meister durch und ging mit dem Panoramabesitzer Suhr aus Hamburg auf die Reise. Dann trieb er sich einige Jahre bei kleinen Kunstreiterbanden herum, kam 1842 zu Wollschläger und 1846 zu Ernst Renz. Sein Kostüm war nach alter Hanswurstart das schellenbesetzte, buntscheckige Narrenkleid oder der weiße weite Anzug des Pierrot mit dem hohen trichterförmigen Filzhut. Seine Stärke lag im derben Volkswitz und in naturwüchsiger Komik. Er war immer bereit, seiner Umgebung Possen zu spielen. Die Statisten fand er bei der Straßenjugend und unter den Leuten der Galerie. Besonders berühmt wurde sein köstliches pantomimisches „Baden" in dem nicht vorhandenen Wasser, das zu kalt ist, sein fingiertes Schlittschuhlaufen mit verfrorenen Händen und den Schlittschuhen, die ihn drücken, und sein „Pepita-Tanz". Qualitz starb 1870 als Bierverleger in Berlin.

Ein bekannter deutscher Bajazzo in den dreißiger Jahren war auch Wrowl, der Spaßmacher des Zirkus Wollschläger. Er soll ursprünglich Budiker in Potsdam gewesen und durch irgendeine Schicksalsverkettung auf den heißen Sand der Manege geworfen worden sein. Wrowl bezog die für damalige Zeit ganz außerordentlich hohe Gage von 300 Talern im Monat, kam aber in den letzten Jahren seines Lebens arg herunter und starb in den sechziger Jahren irgendwo hinter der Hecke.

Ein Schüler von Chadwick war der einst vielgenannte Little Wheal, geboren am 10. Oktober 1822 zu London. Bevor er Clown wurde, war er Student der Theologie, entlief einer schönen Reiterin zuliebe der Universität und tauchte um 1850 bei Renz auf. James Wheal war ein Mann von tüchtiger klassischer Bildung; das Studium der altgriechischen und altrömischen Literatur bildete die Freude

Les Yosts, französische Modelleure
Zander & Labisch phot.

seiner Mußestunden; er schrieb Briefe in fließendem Latein, war aber sonst das Musterbild des leichtsinnigen Vaganten. Er verdiente stets viel Geld, war aber immer in Not. Er starb vor ungefähr zehn Jahren hochbetagt in Mailand. Ein Kollege von ihm bei Renz war lange Zeit der Engländer Tony Grice, der zuletzt in Lissabon Zirkusdirektor war; auch William Henny Kemp (1817—1891) arbeitete einige Jahre mit Wheal zusammen. Sein Vater Thomas Kemp (1789—1833), vielleicht ein Nachkomme von Shakespeares Schauspieler-Kollegen, gehörte zur Schule Grimaldis.

Mit Alessandro Guerra, dem „Furioso" in Holteis Vagabunden, kam 1845 der italienische Clown Ludovico Viol, geboren 1800, nach Deutschland. Dieser Viol wurde besonders in Rußland ungemein populär, und der russische Millionär Jakowlew schenkte ihm eines Tages 200000 Rubel, damit er sich einen eigenen Zirkus bauen könne. Der Clown kaufte sich aber Staatspapiere und wurde Rentner. Er starb am 12. März 1890 in St. Petersburg. Im Zirkus de Bach-Soullier war der elegante Italiener mit dem englischen Clown Widdicombe angestellt, der als Schöpfer der „August-Figur" gilt. Wenigstens hat Widdicombe zuerst den komischen Stallmeister, den der Berliner Galeriewitz „Aujust" taufte, in der Uniform der damaligen Zeit dargestellt.

Der volkstümlichste Vertreter dieser Figur war jahrzehntelang Tom Belling, 1835 als Sohn eines Kunstreiters im Wohnwagen geboren. Sein Leben war abenteuerlich wie wohl kaum ein zweites Vagantendasein. Er durchquerte die ganze Welt, beherrschte elf Sprachen, war verschwägert mit so ziemlich allen bekannten europäischen Zirkusfamilien und — russischen Fürstenhäusern, spielte vor Tausenden von Zuschauern in Paris und Berlin und erbettelte in sibirischen Dörfern einige Kopeken für Produktionen, die man in den Großstädten mit Gold bezahlte, war ein glänzender Kunstreiter, Drahtseilkünstler, Jongleur, Violinvirtuose, Taschenspieler, und — ein Spieler, der in einer

Nacht seine ganze Gage bei Champagner und Karten durchbrachte. Heute mit Brillanten übersät, konnte er uns morgen nicht sagen, wieviel die Uhr zeigt. Geld hatte er überhaupt nie, außer in der Stunde, wo er es gerade bekommen. . . . Im Alter von 18 Jahren brannte er seinem Vater in Fünfkirchen durch, bereiste mit kleinen Kunstreitertruppen Rußland und Sibirien bis zur chinesischen Grenze, nahm Anstellung im Zirkus Hinné, entführte in Petersburg die Solotänzerin Katharina Stafford, die Schwester des englischen Clowns William Stafford, die später seine Frau wurde, und kam endlich zu Renz nach Berlin. Nach einem Streit mit dem alten Renz ging Tom Belling zu Franconi nach Paris. Hier wäre er bei seinem ersten Auftreten beinahe durchgefallen. Die Pariser wollten von dem „Prussien" nichts wissen. „August aus Berlin! Werft den verdammten Preußen hinaus!" Lärm, Droh- und Schimpfreden ertönten. Franconi wollte den Clown aus der Manege ziehen, doch dieser gab dem Publikum durch Gesten zu verstehen, daß er sprechen wolle. Die Neugier siegte und es trat Ruhe ein. „Meine Damen und Herren!" hub Belling mit seiner Stentorstimme an. „Ich bin ein Sohn der freien nordamerikanischen Republik, geboren auf der Durchreise meiner Eltern in Paris, auf dem Faubourg Montmartre, ich bin ein Neffe des alten Auriol . . . .!" Weiter kam Belling nicht. „Vive Auguste! Vive Père Auriol!" schrien die Besucher begeistert, und Tom Belling hatte sich fein herausgelogen! . . .

Auch die Clownfamilie Lee ist englischer Herkunft. Am populärsten wurde in Deutschland der Clown, Dresseur, Mimiker und Springer Lavater Lee, eine Attraktion des Zirkus Renz. Geboren am 20. Dezember 1868 in Berlin, blieb er bis zu seinem 12. Lebensjahre bei Renz, bereiste mit seinem Vater ganz Europa, kam 1887 zu Herzog, 1889 zu Franconi und 1890 wieder zu Renz. Ein anderes Mitglied der Lee-Familie von Renommee, Eugène (Jack) Lee, geboren am 27. Dezember 1846 in London, starb nach

Kabarett-Plakat
von Joseph Steiner, Berlin

einem vielbewegten Leben im Dezember 1889 in Penang (China). Er soll der Gatte einer Dame der hohen englischen Aristokratie gewesen sein. Einige Jahre nach der Heirat soll der Clown vor der exzentrischen Dame in einen kleinen Zirkus geflüchtet sein, der die Länder um den stillen Ozean bereiste.

Dieser Fall steht nicht vereinzelt da. Eine angesehene Dame der Gesellschaft von Birmingham heiratete vor einiger Zeit einen Zirkusclown einzig allein aus dem Grunde, weil die lustigen Scherze und die groteske Bewegungskomik des Artisten bei einer Vorstellung ihre Neigung zur Melancholie zu zerstören vermocht hatten. Der „Mery Andrew" wurde ihr Gatte, allerdings unter der Bedingung, täglich mindestens eine Stunde zu Hause zu „arbeiten" und seine Lebensgefährtin so angenehm zu erheitern. . . .

Louis Auriol, der berühmteste Clown aller Zeiten, wurde am 11. August 1806 in Toulouse als Sohn eines Seiltänzers geboren. Er war schon dadurch eine Merkwürdigkeit, daß er, der Clown, einer der schönsten Männer seiner Zeit gewesen ist. Die Männer bewunderten ihn, und die Frauen beteten ihn an. Nachdem Auriol mit verschiedenen Kunstreitergesellschaften das südliche Frankreich und Spanien durchwandert, durchstreifte er mit Baptiste Loisset Holland und kam anfangs der 40er Jahre zum ersten Male nach Berlin. Ungefähr 10 Jahre später holte Renz ihn nochmals in die preußische Hauptstadt. Doch das eigentliche Arbeitsfeld Auriols war Paris. Das erste Auftreten von Auriol bei Franconi brachte alles außer Rand und Band. Er zeigte aber auch eine solche Beweglichkeit und Gelenkigkeit, daß die ganz verdutzten Zuschauer nicht wußten, was sie mehr bewundern sollten: seine Equilibristik oder seine tollkühnen Saltomortales. Seine Produktionen begleitete er stets mit einem eigenartigen Kreischen der Fistelstimme, das an eine Kindertrompete erinnerte. Nie hat ein späterer Clown die verblüffende und doch so graziöse Drehgeschwindigkeit Auriols wieder erreicht. Bei jeder Vorstellung

improvisierte er immer neue Tricks, neue Überraschungen. Zuletzt sprang er im Doppelsalto über 12 Pferde, auf denen Reiter saßen, setzte über 24 Soldaten mit aufgepflanztem Bajonett, durch zischendes Feuerwerk und durch einen Kranz von Pfeifen, ohne eine einzige zu zerbrechen. Alle Zeitungen berichteten von den Erfolgen Auriols, sein Bild wurde in Hunderttausenden von Exemplaren verkauft, und Charles Vernet malte den Clown in Öl. Nachdem sich Auriol 1852 zurückgezogen hatte, erschien er 1860 wieder im Zirkus und fand die alte Liebe des Publikums und den alten Beifall wieder. Er zeigte sich natürlich nicht mehr als Springer, sondern ergötzte nur durch seine graziöse Komik. Der berühmte Clown starb 1869 in Passy.

Der bedeutendste Konkurrent Auriols bei seinen Landsleuten war Claude Gontard, geboren 1805 in Saint Germain-Laval, Departement Loire, engagiert 1837 bei Franconi in Paris, 1845 Professor der Gymnastik in Tournai. Er starb 1870. Sein Sohn, der Clown Jean Joseph Gontard, ist 1839 in Wesel geboren.

1861 tauchten in Berlin bei Renz die ersten Geigenclowns auf, die Gebrüder Daniels. Ein Nachkomme dieser ist der 1864 in London geborene erfindungsreiche Alfred Daniels, der Schöpfer des „Gigerl-Clown". Ein bekannter Clown der Auriolschen Schule, der besonders mit dem Spiel mit der Pfauenfeder brillierte, war Alfred Delbosq.

Vor etwa 30 Jahren wurden in Deutschland besonders beliebt die Dänen Gebrüder Olschansky, der graziöse Pole Godlewsky, heute der erste Mimiker der Wiener Hofoper, die Berliner François (Müller), Bimbo und Eugen (Skladanowsky), der Clown und Dresseur Jean Clermont aus Aachen, dann Otto Pohlmann, Tom-Tom und endlich der spätere Zirkusdirektor Anton Lobe.

Aber auch der westfälische Uradel ist in einer renommierten Clownfamilie vertreten und noch dazu bei den — Niggerclowns. Eduard Freiherr von Bockum-Dolffs, geboren 1808, gestorben 1889, gründete die „White-Star-Minstrel-

In der Clowngarderobe
(Rechts [auf dem Tisch] der französische Zwergclown François, in der Mitte [auf dem Bock] der Gigerlclown Alfred Daniels)
Zander & Labisch, Berlin

Plakat von Paul Haase-Biesental

Troupe", mit der der alte Baron ganz Amerika und Europa bereiste. Die Enkelkinder sind unter dem Namen Dolffs in den Vereinigten Staaten als Clowns tätig.

Als Schöpfer der Niggerclown-Figur, die durch ein riesiges zinnoberrotes Maul, weiße Hosen und fliegende Frackschöße charakterisiert wird, gilt George Washington Moore, genannt Ponny-Moore, der 1909 im Alter von 90 Jahren in London starb. Bereits mit 12 Jahren kam Moore, in New York als Sohn eines Invaliden aus den Befreiungskämpfen geboren, als Kutscher in einen Zirkus. Als solcher lenkte er einen mächtigen Ponny-Reklamezug durch die Straßen New Yorks; er erhielt infolgedessen den Beinamen „Ponny-Moore", der ihm später, als er ein reicher Mann war, Champagner-Frühstücke gab, seltene Stiche und altes Porzellan sammelte, noch treu geblieben ist. Im Zirkus lernte er das Banjo spielen, das Lieblingsinstrument der Nigger. Weiter sah er dort den Sachsen Gottlieb Graupner, der bereits um 1800 als Negerparodist auftrat, ohne es verstanden zu haben, die rein komischen Seiten der Negergesänge und -tänze zu erfassen. Moore schuf sich nun eine ganz neue Nummer, den „Nigger-Minstrel", trat erst in New Yorker Kneipen und Museen auf und ging 1859 nach England, wo er eine Gesellschaft „Nigger-Minstrels" bildete, die 1862 für ein kurzes Gastspiel in die St. James-Hall in London engagiert wurde.

Der Beifall war so groß, daß das kurze Gastspiel 30 Jahre dauerte. Moore zog sich, nachdem er ein Vermögen erworben, 1894 von der Truppe zurück, die seitdem allmählich verfiel.

Neben Little Fred gilt der erwähnte Jean Clermont als der hervorragendste Dressurclown der Gegenwart. Als Sohn eines Eisenbahnbeamten in der Klosterschule erzogen, war im Rate der Familie beschlossen, daß Clermont — Lokomotivführer werde. Da führte ein Zufall die wandernde Künstlerfamilie Lorch in die alte Krönungsstadt, mit Pferden, Hunden und Ziegen — das brachte Jean aus dem Häuschen. Er sagte dem Studium Valet und folgte dem

Karren des Direktors Lorch. Unter den schlimmsten Mühseligkeiten machte er die Lehrzeit durch. Im grünen Wohnwagen war nur Platz für die direktoriale Familie mit engerem Gefolge. Clermont mußte unter dem Wagen auf dem Rasen übernachten. Daneben waren die gelehrigen Ziegen an Holzpflöcke gebunden. Und guckte ein Rockzipfel des armen Bankisten hervor, so faßten die Genäschigen das als willkommenes Dessert auf. In einer Nacht bemächtigten sich die Ziegen der besseren Hälfte von Jean Clermonts einzigem Rock. Sechs Monde vergingen, bevor Ersatz geschaffen war . . . . Wie das „Quartier", so hatte Jean damals die „Kost" frei, das heißt man hinderte ihn nicht, zuzugreifen, wenn die Tiere Weißbrot und Schmalz mit heißem Wasser zu einem trüben Brei angerührt erhielten . . . In solch harter Schule wurde er Kunstreiter, Akrobat und Clown. Besonders aber widmete er sich der Dressur zahmer Tiere, die er dann als Spezialität ausbaute. Nach einigen Jahren gab Direktor Lorch dem wackeren Jean die Hand seiner Tochter. Der hoffnungsvolle Artist zog in die Welt hinaus, um allein sein Glück zu versuchen. Künstlerfreud und Künstlerleid wurden ihm zuteil. Einmal — es war in Hamburg — mußte er auftreten, ein hochverehrtes Publikum mit tausend Mätzchen unterhalten, als ihm das Herz vor Weh springen wollte. Hinter der Szene lag sein Kind aufgebahrt; scheue Pferde hatten das Kleine an demselben Tage zusammengetreten. Der Zirkus war übervoll. Die Leute lachten, daß ihnen die hellen Tränen über die Backen liefen. Draußen flackerte der Kerzenschein um das Antlitz eines stillen blonden Kindes, das mit lächelnden Lippen vom väterlichen Clown geschieden war; drinnen aber spielte Papa, daß das Haus im Beifallssturm erdröhnte.

Als drastischer und witziger Dresseur von Hunden, die in Masken von allerlei wilden Tieren stecken, sei des Deutschen Walter Barons gedacht. Einer der erten Gänse- und Schweinedresseure war Hans Stosch, jetzt der große Zirkusdirektor Sarrasani.

In der Geschichte des Grotesk-Komischen spielen auch der mitteldeutsche „Kasperle“ und das rheinische „Hänneschen“ eine nicht unbedeutende Rolle, besonders nachdem das letztgenannte nicht mehr allein als Gelenkpuppe auf der Bühne erschien, sondern auch ins Menschliche umgewandelt wurde und unter die Künstler der Spezialitätenbühne gegangen ist. Der erste, der den kühnen Schritt wagte, war der Kölner Wilhelm Millowitsch, ein hervorragender Hänneschenspieler. Er starb 1909 im Alter von 54 Jahren in Elberfeld.

Um das verschmitzte, immer zu tollen Streichen aufgelegte Hänneschen gruppieren sich beim rheinischen Volkstheater die zänkische „Marizibill“ (Maria Sibylla), ihr Mann, der biedere alte „Bestevader“, der „Schäl“ (Schielende), ein verschlagener Geselle voller Intrigen, und endlich der Hanswurst der Gesellschaft, der „Tünnes“ (Anton). Er zeichnet sich durch eine unförmliche, große rote Nase in einem blöden Gesicht aus und ist der Sündenbock für alle möglichen Verwicklungen und komischen Situationen. Dabei besitzt er aber nach Art des Bajazzo einen recht gesunden Mutterwitz und gebietet über eine derbe Gemütlichkeit.

Eine neue komische Figur wurde vor ungefähr fünfzehn Jahren von dem Dänen Bagessen geschaffen. Es ist die des „komischen Jongleurs“, der mit Tellern und sonstigen zerbrechlichen Gegenständen zu jonglieren versucht und dabei einen Haufen Scherben auf der Bühne zurückläßt. Als die besten komischen Jongleure gelten der Österreicher Leo Billward, ein Sohn des einst sehr populären Wiener Volkssängers Karl Kampf, der Deutsche Zeno und der Amerikaner Great Weiland.

Nur eine Variation der Zirkusclowns sind die komischen Akrobaten. Sie rekrutieren sich aus Artisten aller Nationen und bringen im Grunde nur Altbekanntes in neuer Aufmachung. Eine wirklich neue Figur, den komischen Faller, arbeitete der eine Partner der deutschen Gymnastiker Pipifax und Panlo in dem Humpti-Bumpti-Akt aus.

Der überraschende Aufschwung, den das Spezialitätentheater in einer verhältnismäßig kurzen Zeit genommen, ist in erster Linie das Verdienst der Artisten. Sie brachen mit dem Hergebrachten, schufen neue Arbeit für neu ersonnene Typen und hoben das ganze Niveau, indem sie das Tingel-Tangel in das Hintertreffen brachten und mit ihm die Handwerker und Taglöhner ihrer Kunst. An Stelle der beim Theater und im Leben verkrachten Existenzen, denen das Varieté die letzte Rettung war, traten wirkliche Künstler, wahre Meister in ihrem Fache.

Der groteske Tanzkomiker mit den schlanken Beinen und dem gepolsterten Bauch, eine der vielen in Deutschland erstandenen Typen, wie sie seit bald vierzig Jahren Paul Britton bei den Stettiner Sängern in Berlin allabendlich in künstlerischer Vollendung darstellt, kommt nur noch vereinzelt im Varieté zu Wort, denn außer Paul Corradini, dem Mann mit der schlechtsitzenden Weste, der das geistreiche Lied sang:

Mensch, hast du 'ne Weste an,
Du bist ja sonst so bong,
Die sitzt ja nicht, die zieht man aus,
Die hat ja kein Fassong!

treibt er sich nur noch bei den wandernden Sängergesellschaften herum und kopiert Britton. Der monströse Leib, einst auch Mimus' Attribut, reizt nur noch die untersten Volkskreise zum Gelächter.

Ebenso ist die Verunstaltung des Gesichtes durch eine Kittnase auf dem Aussterbeetat. Nur der Kölner Tünnes in seiner volkstümlichsten Aufmachung trägt sie noch, während der verfeinerte, wie ihn Wilhelm Hartstein dem besseren Publikum vorführt, die grotesken Gesichtsmasken abgelegt hat.

Mit vielen derartigen Überlieferungen bei den Varieté-Gesangshumoristen aufgeräumt zu haben, ist das Verdienst von Robert Steidl aus Hamburg (geb. 1865), der am

Robert Steidl im „Humpelröckchen“
Ernst Schneider phot., Berlin

16. November 1912 sein fünfundzwanzigjähriges Künstlerjubiläum feiern konnte. Steidl war einer der ersten Brettl-Komiker, der das traditionelle groteske Kostüm mit einem hochmodernen, eleganten Anzug vertauschte und von jeder komischen Maske absah. Er stülpte höchstens einmal zu einer gewissen Szene eine Perücke auf. Seine Absicht ist, nur durch grotesk-komische Lieder und Tänze Wirkungen zu erzielen, die er durch die Liebenswürdigkeit des Vortrages noch zu erhöhen weiß. Sein talentierter Bruder Fritz, ein brillanter Charakteristiker und witziger Kupletsänger, hat das Brettl mit den Brettern vertauscht.

Die Reformierung der deutschen Tanzkomik war das Werk Heinrich Littke Carlsens. Wie Steidl schaffte er die herkömmliche Tracht ab und trat in übermoderner Toilette auf. Dadurch, daß er seinem Frack die Schöße abnahm, erfand er den Smoking. Er schreibt mir darüber:

„Sie wollen wissen, wie ich in den „Smoking" kam. Das kam über Nacht. Ich fand, daß mein Kostüm nicht dem Charakter angebracht war, den ich darstellte, ich mußte Vornehmes, Originelles in Kostüm bringen und erfand durch den Zufall das Kostüm, in dem ich populär wurde.

Daß ich von allen kopiert und imitiert wurde, zeigte mir, daß ich das Richtige getroffen hatte. All die heutigen Schiebe- und Volkstänze stammen ab vom „Rixdorfer", da ich der erste Darsteller war, der diese Art und Weise, in grotesker Eleganz zu tanzen, auf der Varietébühne einführte."

Im alten Fahrwasser fährt der drastische Bayer Jean Paul. Sein Kostüm, dessen Hauptstück eine verkehrt angezogene Hose bildet, und der blühende Blödsinn seiner Vorträge schaffen ihm eine Sonderstellung auf der deutschen Spezialitätenbühne, die er mit den Bayern Karl Maxstadt und Bacchus Jacobi, dem echten Sachsen Bernhard Mörbitz und dem imitierten Sachsen Paul Beckers teilt. Beide Sachsen arbeiten gleich Jean Paul mit übermäßig aufgetragener Drastik, an der aber noch immer ein Schimmer von Naturwahrheit wahrzunehmen ist.

Als ihr weibliches Gegenstück kann Frau Lene Land-Flashar gelten, ein parodistisches Talent, wie es seit der Gallmeyer nicht mehr vorhanden war.

Hier sei auch des Meisters des Berliner Kalauers, Martin Bendix (geboren 1843 in Berlin) gedacht, der ein halbes Jahrhundert schon seinen Mitbürgern mit blutigen Au-Witzen aufwartet. Die Stätte, die er und die ihn populär gemacht, das American-Theater, ist der Spitzhacke zum Opfer gefallen, und der Vater so vieler Urberliner Redensarten, „der Urkomische", hat seine große Gemeinde von einst verloren. Berlin ist internationaler geworden, das Ausländische hat mehr Geltung als der eingeborene Volkswitz. Trotz seiner Derbheiten ist Bendix der Neuzeit zu harmlos geworden; die Frivolität hat die Zote gestürzt.

Heute ist der Cabaretkomiker mit seinen scharfgewürzten Sachen die große Mode. Als ihr Wortführer kann Theodor Francke aus Kamenz gelten. In seinen Vorträgen zeigt sich gute alte Theaterschule und eine souveräne Beherrschung aller Mittel der Komik.

Als groteske Parodisten der Varietédarbietungen haben sich Carl und Camillo Schwarz einen internationalen Namen gemacht.

Carl und Camillo Schwarz sind echte Theaterkinder. In Kiel, in dessen Stadttheater die Eltern als Opernsänger beschäftigt waren, traten sie zum ersten Male 1870 vor die Öffentlichkeit. Der Erfolg war ein großer, so daß die beiden Kinder ihre Gastspiele als Vaganten eröffneten. Als später das aufstrebende Varieté sich die besten artistischen Kräfte sicherte, gehörten auch in erster Linie die Schwarz zu den Glanznummern, und es gibt wohl, so weit die deutsche Zunge klingt, kein erstklassiges Varieté, in dem sie nicht herzlich belacht wurden. Sie waren Schauspieler, Gesangsduettisten, Groteskтänzer, Mimiker, Akrobaten, Exzentriker, Verwandlungskünstler, Reck- und Barrenturner und mehr. Das Genre der Parodie berühmter Varieté-Sterne ist ihre Erfindung. Ihre Vielseitigkeit

Der Grotesk-Tänzer Litke Carlsen
der Erfinder des Smokings

Irene Lewis

erlaubte es ihnen, ein vollständiges Varieté-Programm zu parodieren und immer dasjenige, in dem sie selbst mitwirkten. So brachten sie unter anderem Parodien auf Varieté-Größen wie die Otero, Saharet, 5 Sister Barrison, Otto Reutter u. a. m. Die Parodien auf Ringkampf-Konkurrenzen, Handequilibristen, Tiroler- und Russentruppen, Trapez- und Drahtseilkünstler, Koloratursängerinnen und lebende Bilder sind ihre Originalschöpfungen.

Mitschreitend mit der Geschmacksrichtung des Publikums wandten sich die Schwarz später der Schauspielkunst am Varieté zu. Ihr burlesker Einakter „Der zerbrochene Spiegel" ist ein Wendepunkt in der Groteskkomik auf dem Varieté.

Eine Abart der sogenannten Salonhumoristen sind die jüdischen Komiker. Ferdinand Semmel war der erste, der mit seinen Jargonliedern, unter diesen das „klassisch gewordene"

Eins, zwei drei,
An der Bank vorbei,

dieses Genre pflegte, und schier unabsehbar ist der Reigen aller der, die in seine Fußtapfen traten und sich Namen und Gold erwarben. Nathan Schwarz, Emil Schnabel, Donat Herrnfeld, Rott, Heinrich Eisenbach, Paul Jülich, der Wiener Volkssänger Hirsch, Fleischmann, Behrisch und viele, viele andere in Budapest, in Wien und im Reich, die das Genre des „Budapester" pflegen, brillieren heute in der saftigen Komik, deren höchster Trumpf die jüdische Posse „Die Klabbriaspartie" von Bergmann war, einem katholischen Schriftsteller.

Bei dem internationalen Charakter der Spezialitätenbühne ist ein Stagnieren unmöglich, denn das Ausland bringt durch seine artistischen Kräfte immer neues Blut, neue Anregung.

Mit England, Amerika und Frankreich findet in der gegebenen Reihenfolge der größte Kräfteaustausch statt. Englische und amerikanische Exzentricks haben der Varieté-

Groteskkomik eine eigene Note gegeben und den deutschen Hanswurst zum Clown gemacht. Wie im Zirkus, so auf der Spezialitätenbühne.

Frankreich, das Exportland der lustigen, pikanten und frivolen Soubretten, hat an der Groteske auf dem Varieté nur einen geringen Anteil.

Unter den französischen Groteskkomikern ragte Ganivet hervor. Seine langen Arme, mit denen er sich selbst umarmen konnte, die extravaganten Tänze, ein Gemisch von Kankan und Rundtanz, die grotesken Bewegungen wurden vorbildlich für die Komiker des französischen Cafékonzerts. Ein Artist, der sich Ganivet II. nennt, kopiert heute noch genau sein Vorbild.

Die Nigger-Minstrels, echte oder nur angetünchte, haben sich in den letzten Jahren als Spezialitäten überlebt. Sie kommen nur noch selten nach Europa, da sie der alten Arbeit keine neuen Seiten abzugewinnen vermochten. Ihre Erbschaft haben zum Teile die Neger- und Mulatten-Paare angetreten, die groteske Tänze vorführen. Sie brachten die nord- und südamerikanischen Nationaltänze, wie Cakewalk, Matchiche, Tango, Boston, Turkey trott, Teddy, dann die Niggertänze auf die europäischen Bühnen und von da in die Ballsäle, wo sie aber ihre grotesk-komische Eigenart verloren und nur das Ungraziöse behalten haben.

Theodor Francke

DAS GROTESKE IM KINO

Die Lichtbildbühne, diese allerneueste Errungenschaft der Schaustellung, rechnet viel zu sehr mit den niederen Instinkten und der Sensationslust ihrer Besucher, um das Groteskkomische entbehren zu können. Wo sich Sentimentalität in ihren ältesten, für längst überlebt gehaltenen Auswüchsen breit macht, da muß auch die Komik ihre aufdringlichsten Formen annehmen, um als Gegengewicht zu dienen. Der Kinodarsteller kann nur mit den gröbsten Mitteln arbeiten, wenn er wirken soll. Ihm fehlt das vermittelnde, abtönende Wort. Seine Gebärden, seine Mimik müssen den Geist des Dialoges ersetzen. Die Situation, sonst eines der vielen Requisiten des Schauspielers, ist hier das Um und Auf. Als daher die Kinodichter und Regisseure daran gingen, Humoresken zu bearbeiten, mußten sie notgedrungen auf die Effekte der einstigen Pantomime verfallen, für die ja auch die Situationskomik die einzig mögliche war. So hielt das Schlagen, Werfen, Fallen, zu denen als neuester Trick auch noch das Nachlaufen kam, seinen Einzug auf die weiße Leinewand. Bergan, bergab, durch Feuer und Wasser, über die unmöglichsten Hindernisse hinweg ging die wilde Jagd nach dem Komiker, und Prügeln, Fallen, Werfen, Umreißen von Gerüsten, Naßmachen und Naßwerden bildeten die Intermezzis auf diesen Rennbildern. Der Kinokomiker war der Hanswurst in moderner Kleidung und wie dieser stets mehr Akrobat als Schauspieler.

Der erste, der sich in dieser Mimusrolle im Film einen internationalen Namen gemacht hat, war Max Linder, trotz seines deutschen Namens ein Vollblutfranzose aus Bordeaux. Eine seiner ersten Rollen stellt eine Szene auf dem Eise dar. „Max" hat zum ersten Male Schlittschuhe an, und seine Versuche, sich zum Meisterläufer auszubilden, richten die fürchterlichsten Verwirrungen und Zwischenfälle auf der glatten Fläche an. Seitdem ist er in hunderten Filmrollen

aufgetreten, eine immer grotesker als die andere. Viele der von ihm dargestellten und meist selbst verfaßten Stücke nehmen es an Ausgelassenheit mit den Hanswurstiaden auf. Er läßt sich in einer Wanne badend über die Straße tragen, verliert die Unaussprechlichen, nimmt aus dem Maitre Pathelin das Nadelmotiv, setzt sich in alle erdenklichen Flüssigkeiten und bringt sich und andere in die heikelsten und peinlichsten Situationen. Wie Robert Steidl auf der deutschen Varietébühne, so repräsentiert Max Linder auf der Leinewand den immer elegant und modern auftretenden Groteskkomiker.

Sein Rivale darin ist der Pariser Schauspieler Maurice Prince, dem nur die Jugend und die Lebhaftigkeit Linders fehlen, um ihn zu erreichen, denn auch er verfügt über eine bedeutende Vis comica, dabei aber über ein größeres Charakterisierungsvermögen als Linder.

Neben diesen männlichen Vertretern der französischen Filmkomik glänzen als weibliche Stars die drastische Mistinguette und die burleske komische Alte „Rosalie". Der kleine Fritz Abélard, „Fritzchen" genannt, ist ein Dreikäsehoch mit lustig und listig funkelnden Augen, bei dem schon vieles eigen, ebensoviel aber angelernt ist.

Die italienische Filmindustrie verfügt über die beiden Exzentriker André Deed, wahrscheinlich ein Gymnastiker englischer Herkunft und den Italiener Tontolini, beides possierliche Kerlchen von quecksilberner Gewandtheit. Ihre Komik ist unfeiner als die der Franzosen und mit brüsken akrobatischen Lazzi durchsetzt. Beide haben wahrscheinlich vor ihrer Laufbahn im Filmatelier dem Zirkus oder dem Spezialitätentheater angehört.

Aus den deutschen Filmdarstellern fällt bis jetzt nur ein einziger durch wirklich komisches Talent auf: Leo Peukert. Eine Mimik, die jedes Wort klar auszudrücken versteht, wirklicher Humor und sehr gute Einfälle, wenn auch grotesk, so doch niemals ordinär, wirken bei Peukert zusammen, ihn zum ersten Filmkomiker zu machen. In Marie Grimm-

Max Linder in der Kino-Posse „Max als Modekönig“

Robert Steidl

Maurice Prince in der Kino-Burleske „Moritz und die Erbtante“

Einödshofer haben wir die drastische komische Alte der deutschen Kinematographie.

Amerika ist glücklicher Besitzer eines Komikers, der in seinem Wesen, seinem Äußern und in seiner Manier an die letzten großen Wiener Groteskkomiker Matras und Gottsleben gemahnt. Mr. John Bunny, ein älterer feister Herr mit kleinen verschmitzten Augen, die in den Fettpolstern der Wangen fast verschwinden, einem dumm-pfiffigen Ausdruck um den Mundwinkeln, hat alle seine Konkurrenten im alten Europa geschlagen und ist heute der ausgesprochene Liebling aller Kinobesucher von Ostasien bis Portugal, von Kanada bis Australien. Das tönt voll, entspricht aber ganz der Wahrheit. Bunny ist eben ein Komiker ersten Ranges. Jede seiner Bewegungen, jedes Zwinkern seiner Äuglein, sein Lachen, sein Ernst, seine Scheinheiligkeit, sein Übermut erschüttern das Zwerchfell. Er ist heute der einzige unter all den Größen der Filmkomik, der in seinem, wenn auch nur eng begrenzten Rollenfach, auch den verwöhntesten Geschmack befriedigt, der Spaßmacher von Gottesgnaden, der nur zu erscheinen braucht, um allgemeine Heiterkeit auszulösen.

Noch ist der Entwicklungsgang der Kinodarstellung jung und sprunghaft. Die Meinungen, ob sie ihren Höhepunkt schon erreicht oder überschritten hat, sind geteilt und auf beiden Seiten hypothetisch. Die Kinoschauspieler arbeiten selbständig, die hohen Vorbilder fehlen. Jeder einzelne der hier genannten Schauspieler, mit Ausnahme Bunnys, lernt von dem anderen, sucht sich das ihm Zusagende aus der Manier des andern anzueignen, so daß jeder von ihnen Schule macht, der aber bis jetzt noch der Meister fehlt. Ob er überhaupt jemals erstehen und die Kinokunst nicht in ihrem Weiterschreiten noch mehr verflachen wird, als sie bis jetzt getan — darüber läßt sich noch nichts sagen. Dies steht aber leider zu befürchten, wenn nicht neben der Regiekunst und der Kunst der Darstellung wirkliche Kinodichter zu Worte kommen. Ich halte dies für eine Frage der Zeit.

INHALT

SEITE

VORREDE ZUR AUSGABE VON 1788 VII

EINLEITUNG IX

ERSTES HAUPTSTÜCK: VOM GROTESK-KOMISCHEN AUF DEM THEATER 1

ZIRKUS UND VARIETÉ 400

DAS GROTESKE IM KINO 415

DIESES WERK WURDE IM AUFTRAGE VON GEORG MÜLLER VERLAG IN MÜNCHEN IN DER BUCHDRUCKEREI VON M. MÜLLER & SOHN IN MÜNCHEN HERGESTELLT. HUNDERT EXEMPLARE WURDEN IN GANZ-LEDER GEBUNDEN UND NUMERIERT.

389065

OCT 17 1989

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY